David Viñas Piquer

Historia de la crítica literaria

Ariel Literatura y Crítica

HISTORIA DE LA CRÍTICA LITERARIA

Ariel Literatura y Crítica

David Viñas Piquer

HISTORIA DE LA CRÍTICA LITERARIA

Ariel

Diseño de la cubierta: Vicente Morales

1.ª edición: enero 2002

Provença, 260 - 08008 Barcelona

ISBN: 84-344-2505-X

Depósito legal: B. 1.046 - 2002

Impreso en España

A mi padre, contra la muerte.

Y a Jordi Llovet, mi maestro,
en recuerdo de una deuda infinita.

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando.

(J. R. J., *El viaje definitivo*)

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

Sé que nunca habría escrito este libro si antes no se hubiesen cruzado en mi vida, para mejorarla, ciertas personas. En agradecimiento por su lección de amistad, quiero citarlas aquí. Me refiero a Esther Artigas, Túa Blesa, Nora Catelli, Teresa Español, Jordi Llovet, Elena Pallarés, Isabel de Riquer, M.ª Ángeles Rodríguez Fontela, Antonio Sánchez Trigueros, Augusto C. Sarrochi y Rosa Vila.

Agradecimiento aparte merece Mireia Franco. A estas alturas, no creo que tenga que explicar por qué.

NOTA PRELIMINAR

Esta obra se propone como objetivo primordial ofrecer una panorámica bastante completa de lo que ha sido la Historia de la Crítica Literaria en Occidente. Es ya un lugar común, cuando se analizan las distintas disciplinas que configuran los estudios literarios, insistir en la necesidad de que todas ellas —no importa ahora cuántas deben ser consideradas— colaboren entre sí para que el resultado final sea verdaderamente riguroso. La postulación de este enfoque interdisciplinario se hace sin duda desde el convencimiento de que esta interdisciplinariedad ha sido esencial en la historia de la investigación literaria. Una visión diacrónica permite advertir cómo, efectivamente, las aproximaciones a la literatura se han hecho a menudo desde posiciones pertenecientes a otras esferas: a la Filosofía, a la Estética, a la Retórica, a la Ética, a la Política, a la Sociología, a la Lingüística, al Psicoanálisis. Y, por supuesto, también desde disciplinas propias del ámbito literario: desde la Historia Literaria, desde la Crítica Textual, desde la Teoría de la Literatura, desde la Crítica Literaria, desde la Literatura Comparada. Las perspectivas son múltiples y en cada caso los intereses específicos pueden ser distintos, pero la confluencia en el estudio de lo literario permite llevar a cabo una lectura unitaria —inclusiva, pues, y no excluyente— de lo que ha sido el estudio de la literatura a lo largo de la historia. Precisamente por eso se ha considerado oportuno tomar aquí el sintagma «Crítica Literaria» con un sentido eminentemente genérico, englobador. Con el mismo sentido, en definitiva, con el que lo maneja René Wellek en su *Historia de la crítica moderna.* Escribe el autor en el «Prólogo» a esta obra:

> Tomo el término crítica en amplio sentido, para abarcar no sólo opiniones sobre libros y autores particulares, crítica «de enjuiciamiento», crítica profesional, ejemplos de buen gusto literario, sino también, y principalmente, lo que se ha pensado sobre los principios y teoría de la literatura, su naturaleza, función y efectos; sus relaciones con las demás actividades humanas; sus tipos, procedimientos y técnicas; sus orígenes e historia (1989: 7-8).

A este mismo sentido genérico de la Crítica Literaria apela T. S. Eliot desde las páginas de *Función de la poesía y función de la crítica*:

> Por crítica entiendo aquí toda la actividad intelectual encaminada, bien a averiguar qué es poesía, cuál es su función, por qué se escribe, se lee o se recita, bien —suponiendo, más o menos conscientemente, que eso ya lo sabemos— a apreciar la verdadera poesía (1999: 44).

Sólo la adopción de un sentido considerablemente amplio de la actividad crítica como el que aquí se postula permite englobar en una misma obra material tan heterogéneo como los diálogos platónicos, la *Poética* de Aristóteles, un tratado extraído de las obras morales de Plutarco, una carta de Petrarca dirigida a su hermano Gerardo, la defensa de la poesía

que lleva a cabo Sir Philip Sidney, la carta que Góngora escribe «en respuesta de la que le escribieron», el *Art Poétique* de Boileau, las reflexiones de Burke sobre lo sublime y lo bello, el *Laocoonte* de Lessing, las consideraciones de Hume sobre el gusto, la *Crítica del juicio* de Kant, el «Prefacio» de Wordsworth a la segunda edición de las *Baladas Líricas*, un par de ensayos de Poe, la «Introducción» de Taine a la *Historia de la literatura inglesa*, *Le roman éxperimental* de Zola, los lúcidos comentarios de Benjamin sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el célebre ensayo con el que Barthes proclamaba *La muerte del autor*, o la lección con la que Jauss inauguraba en 1967 el curso de la Universidad de Constanza, por citar sólo unos cuantos ejemplos. La heterogeneidad es evidente incluso en la extensión y en las modalidades textuales mismas: cartas, prólogos, preceptivas, ensayos, diálogos filosófico-literarios, capítulos, obras enteras. Pero todos los textos presentan como denominador común su relevancia en la Historia de la Crítica Literaria. En mayor o menor grado, todos han contribuido a que la disciplina se consolide y pueda hoy alegar en su favor una sólida tradición. O lo que es lo mismo: unos sólidos fundamentos.

Toda selección puede ser acusada —más o menos justificadamente— de una cierta dosis de arbitrariedad. También la de los textos que en esta obra se proponen, por supuesto. Sin embargo, ha tratado de atenuarse la inevitable subjetividad confrontando algunos de los más prestigiosos estudios y antologías de Estética y de Crítica Literaria en busca de coincidencias, en busca de aquellos textos unánimemente considerados esenciales en la historia de los estudios literarios. Pero además de estos textos imprescindibles otros han venido a completar la propuesta presentada. Porque se entiende que una obra de estas características ha de ser mucho más ambiciosa que una antología, sin dejar de ser también ella, claro, *una antología*. Lo que significa que, por muy completa que sea esta propuesta, nunca lo será tanto como para cubrir todas las aportaciones que se han hecho a la Historia de la Crítica Literaria. Sin duda, faltan nombres. Incluso nombres importantes. Tan importantes como el Dr. Johnson, por ejemplo, o como Mathew Arnold. O como Alexander Pope. Y como Shaftesbury o Schopenhauer. Pero están otros no menos importantes. No falta Aristóteles, ni faltan tampoco Addison, Kant, Lessing, Rousseau, Diderot, Schiller, Friedrich Schlegel, Coleridge, Wordsworth, Shelley, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Poe, Hegel, Jakobson, Shklovski, Mukarovski, Lukács, Barthes, Todorov, Jauss, Iser, Derrida. Seguro que las presencias compensan en este caso las inevitables ausencias.

De todos modos, lo que de veras ha importado al confeccionar esta obra ha sido que, con los autores y textos presentados, pueda ofrecerse ya una imagen bastante completa de lo que ha sido la Crítica Literaria a lo largo del tiempo. Incluso puede decirse que más que los grandes nombres han importado los grandes textos. Precisamente por eso no se dan demasiadas indicaciones biográficas; se ha preferido desplazar el foco de atención hacia la obra, hacia ese ensayo, esa carta, ese prólogo, etc., que inexcusablemente *tiene que* conocer quien quiera familiarizarse con la Historia de la Crítica Literaria. Y hay que hacer aquí una importante matización.

Hasta el siglo XX, en el ámbito de la Crítica Literaria dominan las individualidades, grandes nombres que escriben importantes textos y dejan así su huella en la historia de los estudios literarios; sin embargo, en el siglo XX han proliferado las escuelas teórico-críticas y la obra de la mayor parte de los grandes críticos puede ser estudiada en el seno de alguno de los principales métodos de Crítica Literaria desarrollados. De ahí que en el programa presentado se observe un claro cambio al llegar al siglo XX. Hasta entonces, los temas se suceden privilegiando normalmente la obra de un autor concreto; después, son los métodos, las escuelas, las que pasan a primer término, aunque por supuesto éstas estén conformadas por una suma —engañosa, a veces— de individuos y nunca se olvide aquí este hecho evidente.

Con este distinto tratamiento del material presentado se pretende dejar claro que, hasta llegar al siglo XX, todas las referencias citadas no son más que algunos de los jalones en la historia del pensamiento «acerca de la literatura», aportaciones que, sin llegar a constituir nunca un cuerpo teórico propiamente dicho, sientan muchas de las bases epistemológicas de lo que el siglo XX ha sintetizado en su floresta de escuelas teórico-críticas.

CAPÍTULO I

ANTIGÜEDAD CLÁSICA

1. Interpretaciones alegóricas de la poesía en el siglo VI a. C.

Para conocer la investigación estética anterior al platonismo es preciso tomar como punto de partida un considerable número de reflexiones extraídas de las obras de poetas griegos como Homero, Hesíodo, Píndaro, Esquilo o Sófocles. Es importante tener en cuenta que los textos literarios se utilizaban entonces para plantear cuestiones relacionadas con la teología o con la educación, lo que les confería una dimensión especialmente problemática. Se tenía el convencimiento de que el contenido de los textos tenía que tener cierta utilidad para conocer el comportamiento de los dioses y para formar buenos ciudadanos, de modo que la mejor manera de defender un texto literario consistía en demostrar que cumplía perfectamente con esos objetivos prioritarios. Y a la inversa: la mejor manera de atacarlo era dejar claro que no se ajustaba a ellos. O peor aún: que podía ser perjudicial por ofrecer una imagen distorsionada de alguno de los aspectos considerados esenciales.

Precisamente a fines del siglo VI a. C. se advierte una oposición a la teología de Homero, a la forma en que son presentados los dioses olímpicos en la *Ilíada* y en la *Odisea*, y este ataque provoca una reacción defensiva basada en el alegorismo; es decir, ciertos comentaristas empiezan a divulgar interpretaciones alegóricas de los poemas homéricos. Estos poemas serán interpretados en clave simbólica desde el convencimiento de que su significado no es el que a primera vista parece, sino que hay que relacionarlo con realidades físicas, morales o psicológicas (Domínguez Caparrós, 1993: 28). Se entiende mejor esta situación si se sabe que, desde muy pronto, los griegos utilizaron las obras de Homero y de Hesíodo para fines educativos. Por eso convenía dejar claro que no se trataba de poetas impíos. Recuérdese que, en el Libro VIII de su obra *Vidas de los filósofos más ilustres*, Diógenes Laercio (s. II d. C. ?) cuenta que Pitágoras, en un viaje al Hades, había visto las almas de Homero y de Hesíodo sufriendo terribles castigos. Apoya esta observación en la autoridad de Jerónimo: «Jerónimo escribe que habiendo descendido al infierno, vio el alma de Hesíodo atada a una columna de bronce, y rechinaba; y a la de Homero colgada de un árbol y cercada de culebras, por lo que había dicho de los dioses» (1998: 209). El problema fundamental es que Homero y Hesíodo habían atribuido a los dioses acciones que no eran precisamente elogiables, sino amorales, poco dignas de heroísmo. Los mostraban agitados por la furia de las pasiones humanas, luciendo los mismos vicios que los mortales.

No tardaron en aparecer comentaristas de Homero y de Hesíodo que negaban el sentido amoral que otros veían en los versos de estos poetas y abogaban por un significado oculto, distinto del que a primera vista parecía asomar. Empieza a divulgarse así la idea de que los poetas, en general, se esfuerzan en ser deliberadamente oscuros porque desean ser entendidos sólo por los eruditos. El discurso poético pasa a ser concebido entonces como un discurso deliberadamente hermético, de difícil interpretación. Un discurso tan misterioso y

oscuro como el proceso del que surge, en cuya base se encuentra una inspiración de origen divino. Se comprende así que sean pertinentes las interpretaciones alegóricas de los textos poéticos para dar con su significado oculto. Son a veces —como vio ya Alfonso Reyes— meros «tanteos extravagantes y desorbitados», pero pueden ser considerados un auténtico anuncio de lo que será la crítica literaria (Reyes, 1941: 43). Si la exégesis racionalista usa el texto como pretexto para extraer de él conclusiones filosóficas, el alegorismo deriva en simbología poética. De este modo, un pasaje centrado en la narración de combates entre los dioses, por ejemplo, puede ser visto como una alegoría (es decir: una metáfora continuada, extensa) de la lucha de los elementos de la naturaleza: cada dios representa uno de los elementos (Apolo se asocia con el fuego, Posidón con el agua, etc.). Siguiendo esta misma línea, puede derivarse hacia la interpretación en clave de alegoría moral y sostener que cada dios representa una disposición del alma: Atenea, la reflexión; Afrodita, el deseo; Hermes, la elocuencia; etc. Como es fácil advertir, las interpretaciones alegóricas se basan en el fenómeno del doble sentido: existe, por una parte, un sentido literal y, por otra, un sentido alegórico, que es el verdadero. Es decir, se considera que los poetas dicen una cosa para significar en realidad otra, y es preciso entonces encontrar ese otro significado oculto que revela la verdadera intención del autor.

Conviene recordar que también existe un sentido manifiesto y uno misterioso en las respuestas que ofrecen los oráculos a las consultas que se les hacen. Se cree que si se saben interpretar los signos de un modo distinto al evidente e inmediato es posible conocer el futuro. Lo mismo puede decirse de los sueños: a menudo eran interpretados desde el convencimiento de que podían esconder un significado oculto importante para el destino de quien soñaba. Como se ve, las interpretaciones alegóricas se extienden desde la poesía a otros ámbitos y terminan por hacerse absolutamente habituales.

Respecto a los ataques que recibe la poesía de Homero y de Hesíodo, conviene precisar que las principales críticas provienen del flanco de los filósofos, quienes, molestos por el aura de prestigio que envuelve a la figura del poeta —recuérdese que es un ser inspirado divinamente—, deciden presentar batalla para hacerse con el dominio del espacio del saber (Domínguez Caparrós, 1993: 31). La clave está, sin duda, en la importancia que se le había concedido a la poesía en la formación de los jóvenes, de quienes dependía algo tan importante como el futuro de la *polis*. Los filósofos quieren ser los únicos responsables de esta educación y no soportan ser eclipsados por los poetas. En esta línea de filósofos que atacan a los poetas se sitúan Jenófanes, Pitágoras, Empédocles y Heráclito. Pero es un ataque a los poetas porque compiten contra ellos, y no un ataque a la poesía o a la oscuridad poética, pues no hay que olvidar que a Heráclito, por ejemplo, se le llama «el oscuro» por el hermetismo de sus fragmentos en prosa, y que bastantes filósofos —piénsese en Parménides, o en Empédocles— escriben en verso o tratan de imitar, en general, el estilo de los poetas, como recuerda J. Tate en su estudio «On the history of allegorism» (1934). Resulta obvio, pues, que los enfrentamientos entre poesía y filosofía no empiezan con Platón —que, como luego se verá, expulsa a los poetas de su *República* ideal—, sino que el conflicto hunde sus raíces en épocas aún más remotas y se inscribe en un contexto determinado por interpretaciones de la poesía orientadas casi siempre hacia el terreno del comportamiento moral, de la ética.

2. Los sofistas y Aristófanes (finales del siglo V a. C.)

A finales del siglo V a. C. empieza a existir un tipo de crítica literaria desligado de este preponderante interés educativo y teológico y cercano ya a una estética determinada, a una

idea de lo que es un texto bello. Dos claros ejemplos se advierten en la actitud de los sofistas y en la comedia *Las ranas*, de Aristófanes.

Lo que sofistas como Protágoras o Gorgias valoran especialmente en un texto es la coherencia, la no contradicción, la perfecta interrelación entre las partes que lo integran. De ahí que lleven a cabo una crítica intrínseca, estrictamente sujeta a la superficie textual y caracterizada, en el mejor de los casos, por el minucioso análisis de recursos expresivos. Examinando los principales aspectos del lenguaje literario pretenden demostrar si un texto es o no coherente, si está bien construido, y a la vez muestran implícitamente una «creencia firme en el poder de la palabra» (Domínguez Caparrós, 1993: 41). Tras haber aclarado que «los antiguos llamaban sofistas, no sólo a los oradores que sobresalían en la elocuencia y gozaban de gran reputación, sino también a los filósofos que exponían su doctrina con fácil elocuencia», describe Flavio Filostrato (s. II d. C.) en su obra *Vidas de los sofistas* cómo actuaba Gorgias de Leontini —a quien considera el padre de la sofística— en el momento de pronunciar un discurso, y es posible advertir así cómo efectivamente las cuestiones estilísticas constituían ya entonces una de las principales preocupaciones entre aquellos ingeniosos oradores:

> Él fue un ejemplo para los sofistas con su viril y enérgico estilo, con su atrevida y desacostumbrada expresión, sus inspiradas improvisaciones y su uso del grandilocuente estilo para los grandes temas y también con su costumbre de interrumpir las cláusulas y hacer frecuentemente transiciones, mediante cuyos artificios un discurso gana en dulzura y sublimidad; también revistió su estilo con un lenguaje poético por inclinación al ornato y la dignidad (1998: 294-299).

Comentando la famosa loa que Gorgias preparó en defensa de Helena, Hans Robert Jauss ha destacado también la habilidad de este sofista:

> Con el descubrimiento del aspecto sensorial del lenguaje y con su teoría de la eficacia del discurso —«es capaz de conjurar el miedo, disipar el dolor, provocar la alegría y despertar la compasión»—, Gorgias recurría al placer estético de los efectos producidos por la oratoria o la poesía, y utilizaba, aun antes que Aristóteles, no sólo las categorías de los efectos —el horror *(phobos)* y el lamento *(eleos)*—, sino también la analogía médica de la catarsis. [...] Gorgias se interesa por la preparación *(paraskeuazein)* del oyente de un discurso y por la transformación de su tensión pasional en una convicción nueva que, de manera irresistible, «formará su alma como ella desee» (Jauss, 1992: 63).

Es interesante ver también lo que dice Filostrato acerca de Isócrates y de Demóstenes, pues de nuevo los artificios retóricos pasan a primer plano:

> La sirena colocada sobre la tumba del sofista Isócrates —su actitud es la de quien está cantando— da testimonio del persuasivo encanto del sofista que él combinaba con los recursos y fórmulas de la retórica. Pues aunque no fue el inventor de las cláusulas de medida exacta, de las antitéticas y de las asonantes, puesto que estaban ya inventadas, no obstante empleó estos recursos con gran habilidad. Prestó también gran atención a la ampulosidad retórica, ritmo, estructura y un efecto sorprendente; y, de hecho, fue debido al estudio de estas mismas cosas cómo Demóstenes logró su elocuencia (1998: 304).

Otro destacado ejemplo del interés por el análisis discursivo a finales siglo V a. C. se advierte en el comediógrafo Aristófanes, con quien la crítica literaria —según Alfonso Reyes— «alcanza su primera manifestación independiente», pues «es el primer escritor griego en quien encontramos el juicio literario directo sobre obras determinadas» (Reyes, 1941: 111, 144). Hay que destacar en este sentido su comedia *Las ranas*, una obra repleta de intertex-

tualidad, pues aparecen en ella —y con un sentido claramente humorístico— versos enteros procedentes de otras obras de la época o de una tradición conocida. Aristófanes escribe esta comedia en un momento en el que Atenas se resiente de la falta de calidad de sus poetas. Los tres grandes trágicos —Sófocles, Eurípides y Esquilo— han muerto ya y Aristófanes vuelve la mirada hacia ellos con nostalgia. Una nostalgia que se centra especialmente en la ausencia de Esquilo.

El argumento de la obra es el siguiente: Dioniso, dios del teatro, le pide a su hermano Hércules que le muestre el camino para descender al Hades —recuérdese que en uno de sus famosos trabajos, Hércules bajó al Hades y conoce, por tanto, la manera de llegar allí— porque tiene intención de ir en busca del poeta trágico Eurípides, a quien admira profundamente. Cree que ya no quedan poetas de su talla en la ciudad, sino charlatanes mediocres. Acompañado de su criado Jantias, llega a la Laguna Estigia y ambos pasan al otro lado en la barca de Caronte, con el croar de las ranas —de ahí el título de la comedia— de fondo. Tras desembarcar, pasan varias peripecias hasta que se llega al pasaje clave para la historia de la crítica literaria. Se trata de la discusión que tiene lugar en el Hades acerca de quién es mejor poeta, Esquilo o Eurípides. Lo que está en juego es el trono de la tragedia. Al parecer, Esquilo era el poeta de mayor prestigio y gozaba allí de ciertos privilegios hasta que llegó Eurípides y sedujo con su poesía a la considerada peor gentuza —ladrones, parricidas, etc.—, que consiguió que el trono de poeta más sabio lo pasara a ocupar Eurípides. Esto provoca una disputa entre defensores de uno y defensores de otro hasta que Plutón, el dios del Hades, decide organizar un certamen para que cada poeta luzca su talento y se demuestre quién es el mejor. Sófocles no participa porque se ha aliado con Esquilo, y promete que sólo si éste pierde se enfrentará él a Eurípides. El juez del certamen es Dioniso. Se le escoge a él porque se considera que ningún hombre está preparado para valorar el genio de los poetas y decidir en un torneo de elocuencia. Se entabla entonces una discusión entre Eurípides y Esquilo, con Dioniso como mediador. Los poetas se atacan con gran ingenio. Cada uno de ellos critica la temática, el estilo, los prólogos y la moralidad de los personajes de las obras del otro. Detrás, lógicamente, se adivina la sorprendente erudición de Aristófanes, su admirable conocimiento de la tradición literaria. Así lo constata Julio Pallí Bonet en su edición de *Las ranas*:

> Aristófanes se encontraba en condiciones idóneas para hacer una crítica, si no del todo objetiva —la misma circunstancia de ser comediógrafo chocaba con tal objetividad, lo ve todo con el prisma de la ironía y de la hilaridad—, sí al menos real y valiosa. Aristófanes tenía un vasto conocimiento de la literatura adquirido con la lectura no sólo de Esquilo y Eurípides, sino de otros poetas trágicos, y de casi todos los poetas cómicos, especialmente Crates, Cratino, Magnes, Amipsias, Eupolis, Hermipo, etc. También conocía a los líricos y sobre todo a Homero, al que, si bien a veces parodia, lo considera un poeta divino (1984: 107).

Son, en efecto, varios los autores que consideran que Aristófanes es, gracias a una curiosa combinación de genio cómico y de agudeza crítica, uno de los más grandes críticos de la Antigüedad, y, de hecho, «uno de los que hoy sentimos más próximos a nuestro modo de entender la crítica», como observa Domínguez Caparrós (1993: 43). Alfonso Reyes escribió unas interesantes palabras al respecto: «Otra manifestación del sentido crítico en Aristófanes es su cultura literaria y la pericia con que la maneja: la naturalidad y frecuencia con que se ofrece el recuerdo de la poesía, como una parte más de la vida, en perfecta incorporación con sus hábitos mentales» (1941: 147).

En un pasaje determinado de *Las ranas*, Aristófanes hace que Esquilo le pregunte a Eurípides las razones por las cuales hay que admirar a un poeta, y la respuesta deja bien claro lo que se esperaba entonces de la poesía: «Por su inteligencia y sus enseñanzas, y porque ha-

cemos mejores a los hombres en las ciudades» (1984: 147). Esquilo está convencido de haber cumplido perfectamente con su obligación de formar buenos ciudadanos y de que Eurípides no puede decir lo mismo porque lo que él ha hecho ha sido invitar a adoptar un comportamiento amoral, depravando las costumbres. A juzgar por comentarios de esta índole, está claro que se creía firmemente en el poder educativo de la poesía. De hecho, incluso se llega a afirmar que los mejores poetas se distinguen por haber enseñado algo importante a la humanidad. Dice exactamente Esquilo: «Y considerad cómo desde el origen han sido útiles los poetas nobles. Orfeo nos enseñó los misterios y a evitar las matanzas; Museo, la curación de las enfermedades y los oráculos; Hesíodo, los trabajos de la tierra, las estaciones de los frutos y la de las siembras; y el divino Homero, ¿de dónde le viene el honor y la gloria, sino de haber enseñado cosas útiles: estrategias, virtudes, guerrear, armamento de los hombres?» (1984: 148).

Otra declaración importante en este sentido hace también Esquilo: «El poeta debe ocultar el vicio y no sacarlo a la luz y ponerlo en escena. Porque para los niños el educador es el maestro, y para los jóvenes lo es el poeta. Tenemos la obligación estricta de decir cosas útiles» (1984: 149). Puede decirse que, en esencia, lo que Aristófanes hace en *Las ranas* es comparar las tragedias de Esquilo con las de Eurípides. Al primero lo alaba porque fomenta el espíritu guerrero, enseña el bien y no muestra vicios en escena, mientras que el segundo presenta en sus tragedias personajes inmorales, olvidándose de la función educadora de la poesía.

En el interesante cruce de argumentos y contraargumentos esgrimidos por los poetas protagonistas de la discusión, Eurípides critica el exceso de oscuridad en la exposición de los hechos que se advierte en los prólogos de Esquilo y se burla además del estilo ampuloso, grandilocuente de las tragedias de su competidor, del uso y abuso que hace de palabras enfáticas en sus tragedias, y presume de haber vaciado la poesía trágica de tanta hinchazón, recurriendo a versos más cercanos al habla cotidiana, a un «lenguaje humano» —dice él— e invitando a cierta reflexión filosófica. El acusado replica aludiendo al decoro: «Pero, desgraciado, es necesario crear palabras apropiadas a las grandes sentencias y pensamientos. Por lo demás, es natural que los semidioses empleen palabras más elevadas, lo mismo que sus vestidos son más suntuosos que los nuestros» (1984: 150). En la discusión vemos cómo uno de los poetas, Eurípides, aboga por el principio de economía, y para ello acusa a Esquilo de repetir las cosas dos veces innecesariamente. La idea importante para la crítica literaria es ésta, pero no hay que olvidar que estamos en una comedia y de ahí que la justificación para las repeticiones tenga a veces un carácter cómico, humorístico. Por ejemplo, cuando Eurípides dice que Esquilo repite lo mismo al decir «suplico a mi padre que me oiga, que me escuche», puesto que oír y escuchar es lo mismo y no hace falta decirlo dos veces, Esquilo se defiende alegando que «hablaba a los muertos, [...] a los que, ni llamando tres veces, alcanza nuestra voz» (1984: 153). Pero convencido de que no hay mejor defensa que un buen ataque, Esquilo decide desmenuzar los prólogos de Eurípides para demostrar que prácticamente todos ellos participan de un defecto estilístico común: siempre llega un momento en el que la solemnidad del lenguaje trágico decae para dar paso a detalles prosaicos, tales como precisiones de lugar, tiempo, identidad, genealogía, etc. Esquilo deja que Eurípides recite pasajes de sus prólogos y lo interrumpe cada vez que detecta este defecto de pérdida de énfasis exclamando «perdió una ampollita» (conviene tener presente que «ampolla» es un tecnicismo retórico utilizado desde el siglo V para hacer alusión al estilo ampuloso, enfático).

Los respectivos ataques y defensas se suceden hasta que, en un pasaje especialmente cómico, se decide establecer una competencia directa haciendo que cada uno de los poetas, por turnos, vaya recitando un verso que será puesto sobre una balanza para ver cuál es su peso exacto, es decir: su calidad. El verso que incline la balanza, el de mayor peso, será el

vencedor. En este combate verso a verso vence siempre Esquilo porque alude en sus versos a cosas pesadas: el agua de un río, la muerte —«mal pesadísimo», como dice Dioniso—, un carro, etc. Dioniso es el encargado de decidir quién es el vencedor tras cada recitado y así lo hace, pero no se atreve a pronunciarse de un modo definitivo sobre cuál de los dos contrincantes es el mejor poeta. Sin embargo, Plutón, el dios del Hades, le obliga a hacerlo y le promete que, como recompensa, se llevará con él al terreno de los vivos al vencedor. Entonces cambia el panorama y ya no se habla de poesía, sino de política: Dioniso les pregunta a los poetas su opinión sobre un gobernante, Alcibíades, y sobre cuestiones acerca de cómo salvar la ciudad de la triste situación en la que se encuentra, con las costumbres totalmente depravadas. Asegura que se llevará consigo a quien responda mejor. Son finalmente los consejos de Esquilo los que más le convencen, y aunque había descendido al Hades en busca de Eurípides, decide llevarse consigo a Esquilo, pues le parece un poeta más apropiado para llevar a cabo el plan de reforma educativa que la ciudad precisa, instruyendo a los insensatos que —asegura Dioniso— en esos momentos «son legión» (1984: 164).

Recapitulando, puede decirse que, de las ideas que entre ironía e ironía va deslizando Aristófanes en esta obra, las que mayor interés tienen para la crítica literaria son éstas:

- La denuncia del estilo ampuloso, demasiado artificial, de algunas tragedias.
- La clara alusión a los fines educativos de la poesía, que no tiene que mostrar vicios, sino estimular a la virtud.
- La referencia al principio de economía como característica virtuosa del lenguaje poético: hay que desterrar toda repetición innecesaria.
- La crítica a la excesiva intervención del coro en algunas obras ya la presencia de personajes que no tienen ningún papel relevante en la acción.
- El respeto a la ley del decoro: según el rango del personaje, éste utilizará un tipo determinado de lenguaje y no otro.
- La invitación a evitar el defecto consistente en una falta de adecuación entre la solemnidad del lenguaje trágico y el contenido prosaico, trivial, de algunos pasajes.

Salta a la vista, pues, que Aristófanes funda los comentarios que realiza en *Las ranas* sobre las obras de Esquilo y de Eurípides básicamente en tres puntos: una estética —una idea determinada de la belleza—, un notorio conocimiento de los mecanismos lingüísticos —que le permite adoptar un enfoque inmanente en busca del secreto de la construcción artística para ver dónde reside la eficacia estética de la obra— y un claro convencimiento de que la poesía tiene que cumplir con ciertas exigencias éticas en la sociedad. Al combinar estos tres aspectos —que integran tanto componentes formales como éticos—, la crítica literaria que lleva a cabo Aristófanes causa una sensación de solidez, de rigor absoluto.

3. **Las ideas estético-literarias de Platón (427-348 a. C.)**

3.1. La huella de Sócrates y los sofistas

Al iniciar el estudio del pensamiento platónico es importante tener presente que éste se enmarca en una época en la que se produce un cambio de rumbo en la filosofía, pues se pasa del *período cosmológico* protagonizado por los filósofos presocráticos —Tales de Mileto, Anaxímenes, Anaximandro, Heráclito, Parménides, Empédocles, Pitágoras, etc.—, cuya máxima preocupación reside en averiguar la causa última del mundo —qué es y cómo se ha formado el cosmos—, a un *período antropológico* en el que el centro de atención pasa a ser el

hombre mismo (Larroyo, 1993: 10-11). En este paso de una visión cosmológica a otra antropológica desempeñaron un papel determinante los sofistas, individuos de rigurosa preparación intelectual —el término «sofista» tenía al principio el sentido genérico de «sabio»— que dejaron sentir particularmente su influjo en la Atenas del siglo V a. C. En un momento histórico en el que ya no son las familias aristocráticas —que se amparaban en la nobleza de su estirpe— las que dirigen la vida pública, sino que, por medio de un sistema democrático, los hombres del pueblo pueden llegar a gobernar, el dominio de la elocuencia y la habilidad para la persuasión adquieren suma importancia, y son precisamente los sofistas quienes están mejor preparados para transmitir esas enseñanzas, de ahí que pasen a convertirse en una fuerza social de primer orden: controlan perfectamente la manera de acceder al poder. En una sociedad de estas características, «no interesa la argumentación verdadera, sino la que convence, la que persuade hacia el voto», de ahí que la evolución de algunos sofistas fuera negativa, en el sentido de que, aprovechando su amplio dominio de las técnicas retóricas, se dedicaron a defender causas injustas, convenciendo a la mayoría, engañándola con palabras (Bobes *et al.*, 1995: 46). No es extraño, así, que el mismo término «sofista» adquiriera un sentido peyorativo para designar, ya no al sabio, sino al que utiliza sofismas —o sea: discursos con argumentos falsos— y, por tanto, se extendiera, como afirma Alfonso Reyes, a «toda filosofía equivocada» (1941: 11). Acogiéndose al escepticismo —o al relativismo, como hizo Protágoras, o incluso al marcado nihilismo de Gorgias— los sofistas pusieron en tela de juicio las verdades morales que habían sido fijadas por una larga tradición (Larroyo, 1993: 10). Gracias a sus frecuentes viajes, advirtieron que no existían leyes universales, sino que cada pueblo tenía las suyas y que, a lo sumo, lo universal era la capacidad humana para dictar leyes y gobernarse por ellas. Ya advirtió Jenófanes de Colofón (fines s. VI a. C.) que los negros imaginaban negros a sus dioses y que los tracios los imaginaban rubios y zarcos. Ante la evidencia de que las normas que rigen el comportamiento individual y social no eran las mismas en todas partes, los sofistas decidieron sustituir el criterio de *verdad* por otros, como el de *opinión* y el de *oportunidad* (Bobes *et al.*, 1995: 45). Nada era ya verdad o mentira: todo dependía de quién opinara y de los fines perseguidos. Esta actitud relativista explica perfectamente por qué se le dio tanta importancia al dominio de la palabra —al arte de la oratoria— y al conocimiento de las técnicas que facilitan este dominio —los recursos de la gramática y de la retórica—: lo importante era tener una opinión fuerte sobre un asunto e imponerla convenciendo a quienes tenían opiniones más débiles o estaban menos preparados para defender su postura. Como ha recordado Alfonso Reyes, ya desde Homero —basta pensar en Aquiles, en Néstor o en Ulises— «la oratoria es condición del héroe» (1941: 54). Dado que no había leyes absolutas, universales, verdaderas, aquel que quisiera proponer una tenía antes que convencer de su adecuación al fin perseguido y conseguir que otras opiniones se sumaran a la suya para que la propuesta fuera aceptada. Así, los sofistas se dedicaron, básicamente, a educar a la clase política, a los futuros gobernantes, enseñándoles a pronunciar discursos convincentes y proporcionándoles un saber enciclopédico a la par que una buena formación espiritual. Con este tipo de educación, podía llegar a adquirirse —se pensaba— la *areté*, la máxima virtud. Y lo interesante es que los sofistas confiaban en la fuerza educadora de la poesía para conseguir sus propósitos. Incorporaron a su programa educativo el estudio de los textos literarios, su interpretación. Como asegura Havelock, utilizaron a los poetas «como fuente de instrucción en todos los temas de índole práctica» (1994: 23). Sin olvidarse de la función hedonista de los textos poéticos, los convirtieron en un instrumento eficaz para la educación. De hecho, convencidos de que no existía una belleza de valor universal asumieron la tarea de educar el gusto del público para ampliar su competencia lectora facilitando herramientas de comprensión de los textos literarios. Incluso mostraron una considerable preocupación por las cuestiones formales de la poesía, y no ya únicamente por su con-

tenido extraliterario. Así, se advierte ya en algunos de ellos «la necesidad de precisar el sentido de las palabras, de fijar su empleo, de estudiar el valor de las letras, las sílabas y el ritmo de la frase» (Domínguez Caparrós, 1999: 104).

En medio de este panorama surge la figura de Sócrates (469-399 a. C.), quien, como más tarde Platón o Aristóteles, rechazará el sistema educativo de los sofistas —aunque muy probablemente él era uno de ellos para sus contemporáneos y, de hecho, José M.ª Valverde lo considera un «supersofista» (1987: 16)— por no ocuparse de la verdad y justificar la validez de las leyes sólo a partir de objetivos prácticos. Para combatir escepticismos, nihilismos y relativismos, Sócrates —que «no escribió una palabra» y «a quien sólo descubrimos tras el velo de sus discípulos», como recordaba Alfonso Reyes (1941: 15-16; 88)— asegura que existe una verdad universal y que es posible encontrarla. Plantea un sistema filosófico basado en el autoconocimiento, coincidente con una de las dos inscripciones que, según se lee en el *Protágoras* de Platón (343*b*), un grupo de sabios hizo fijar en la portada del templo de Delfos: «Conócete a ti mismo». Los filósofos presocráticos se preocuparon fundamentalmente del mundo de la naturaleza —de la *fisis*—, mientras que Sócrates, como los sofistas, es portador de una temática nueva orientada hacia el ámbito de la moral y de la sociedad.

Para Sócrates, los valores morales se concentran en el alma del hombre, parte que merece por ello un cuidado especial. En la tradición órfico-pitagórica, la *psyche* era una especie de divinidad caída a la que había que facilitar el regreso junto a las demás divinidades mediante una depuración progresiva en continuos nacimientos; el concepto socrático de alma es notoriamente distinto: remite ya a «un alma individual, con una responsabilidad clara respecto de sí misma y de la comunidad» (Bobes *et al.*, 1995: 52), algo que resultaba totalmente novedoso. La idea básica de la que parte Sócrates es la de que hay que conocer las cosas porque, si se conocen bien, el hombre actúa siempre correctamente. Es lo que se llama un *intelectualismo moral*: si se sabe qué es lo bueno, el hombre lo practica por naturaleza, pues la maldad proviene sólo de la ignorancia. El conocimiento del bien es, pues, lo que el maestro tiene que inculcar en el alma de sus discípulos con el fin de que puedan lucir éstos una conducta virtuosa. Está claro que, a juicio de Sócrates, el fin último de la filosofía tenía que ser la educación moral del hombre. No puede decirse que formule doctrinas y, de hecho, muchas veces «deja en suspenso los problemas, como si le importara mil veces más plantearlos que resolverlos» (Reyes, 1941: 98).

Para sus enseñanzas, Sócrates se basa en una maniobra inductiva: del examen de los casos concretos, particulares, va ascendiendo a lo más general —fijándose en las regularidades— para llegar así a la definición, al concepto. De este modo, consigue que sus interlocutores lleguen a reflexionar sobre cuestiones que nunca se habían planteado y que, en muchas ocasiones, forman parte de su rutina diaria. Hace que artesanos y artistas, por ejemplo, descubran las técnicas que ellos mismos han seguido siempre de un modo inconsciente, ignorándolas hasta que alguien se las explicita. Es lo que quiere destacar Alfonso Reyes cuando habla de Sócrates como del «hombre que busca el alma del prójimo dialogando con el primero que encuentra, y obligándolo, mediante su esgrima de interrogatorios, a traer al plano de la conciencia todos sus impulsos, a confesarse a sí mismo todo lo que de sí mismo sabe, a pasar por la criba de la razón —terrible tortura— todos sus estímulos mentales y sentimentales» (Reyes, 1941: 94).

Cuando aparece Sócrates en los diálogos platónicos se asiste —en esencia— a dos tipos de discurso claramente diferenciados: el de los interlocutores de Sócrates, que es generalmente un discurso apartado de lo racional e impregnado de falsos mitos y leyendas, y el discurso socrático, caracterizado por un absoluto rigor racional. En este último pueden discernirse, a su vez, dos fases: la *eléntica* —de *elenchos*: objeción— y la *mayéutica* —arte de

la partera, de ayudar a dar a luz, que era precisamente el oficio de la madre de Sócrates—. La primera de estas fases se basa en un ejercicio irónico consistente en interrogar —*ironía* significa en griego «interrogación»— a los demás comportándose como si se fuera un completo ignorante. Tras haber interrogado a sus interlocutores, y tras haberlos obligado así a intentar justificar racionalmente sus respuestas —que vienen a ser una perfecta síntesis del conocimiento mítico de la época, un claro reflejo de saber apartado del Logos, de lo racional—, Sócrates pronuncia su discurso e ilumina con él la verdad, dando paso así a la *mayéutica*: el alumbramiento del maestro en los discípulos. Esta segunda fase es, por supuesto, la más relevante —«¿qué otra cosa es el socratismo, sino una mayéutica del alma?», se preguntaba Alfonso Reyes (1941: 93)— e ilustra a la perfección el convencimiento que tiene Sócrates —y que heredará Platón— de que el conocimiento no es algo que venga de fuera, sino que está en el interior y gracias a la dinámica del diálogo, con preguntas y respuestas, con el constante cruce de opiniones contrarias, el maestro puede ayudar al discípulo a descubrirla, obligándole a esforzarse por encontrarla él mismo, estimulándole para que la encuentre dentro de sí, a través de un proceso de interiorización.

3.2. LOS DIÁLOGOS PLATÓNICOS

«La cultura griega está sustentada en el Logos, sostenida por la palabra.» Con esta frase abre Alfonso Reyes su obra *La crítica en la edad ateniense*, donde queda muy claro que por Logos hay que entender tanto «la idea como su bautismo verbal», es decir: tanto el pensamiento como su expresión en palabras (Reyes, 1941: 9). Precisamente, un buen ejemplo de la inseparabilidad de ambos conceptos —razón y lenguaje— lo constituyen los diálogos platónicos, en los que, al hilo de ágiles conversaciones, van surgiendo importantes ideas. Antes de comentar algunas de ellas conviene tener presente que el género del diálogo está a medio camino entre la literatura y la filosofía, y deviene por ello un medio idóneo para escenificar ideas sobre las más variadas cuestiones, pues permite cumplir a la perfección con el principio clásico —de referencia común ya en tiempos de Platón, según puede leerse en el Libro X de la *República* (607*d*)— de unir lo útil a lo agradable, es decir: de enseñar deleitando. Al filtrarse en la dinámica de una conversación, entre argumentaciones y contraargumentaciones, la filosofía platónica parece aflorar con toda naturalidad, sorprendiendo en medio de las escenas más cotidianas. Como ha escrito Emilio Lledó, «el encuentro con el pensamiento tenía que darse allí donde el pensamiento se encontraba: en el ágora, en las calles, en los gimnasios, en la absoluta publicidad de un pensamiento compartido» (1982: 37). En este tipo de lugares se dialogaba y Platón configura su obra a partir de pasajes costumbristas, recreando escenas absolutamente familiares. La presencia de interlocutores, la exigencia de pluralidad, hace que la palabra quede protegida de cualquier abuso dogmático. Y es que, de hecho, el diálogo era la forma que mejor se adecuaba al espíritu democrático del momento, algo que se aprecia nítidamente en los diálogos platónicos, pues lo cierto es que, sea cual sea la postura que defiende Platón en cada uno de ellos, se encuentran también representadas siempre las posiciones contrarias. Y no sólo eso: median también, «y se enredan —como señala Manuel Asensi (1996: 17)— las voces de otros filósofos, mitologías y referencias culturales». Se establece así —lo señaló José M.ª Valverde (1987: 16)— «una pluralidad de puntos de vista, que puede llegar a la puesta en cuestión de ciertos supuestos básicos previamente establecidos». De hecho, el método que Platón defendía para alcanzar el mayor grado posible de conocimiento, la dialéctica, se basa en una tensión entre contrarios, en una discusión. En el convencimiento de que, dejándose llevar por el hilo de la argumentación y la contraargumentación, aflorará la verdad. Así se lo explica Sócrates a Adimanto: «allí adonde la argu-

mentación, como el viento, nos lleve, hacia allí debemos ir» (*República*, 394*d*). Se entiende así por qué suele decirse que en los diálogos platónicos se encuentra una perfecta síntesis de ideas anteriores a Platón. En gran medida, uno de los efectos que conlleva la práctica de este espíritu democrático consistente en dar voz a los otros, en dejarles hablar, en presentar una estructura polifónica, es que resulta tarea especialmente ardua precisar qué es lo que realmente pensaba Platón en cada caso. La tendencia más comúnmente aceptada es la de considerar que el pensamiento platónico es el resultado de sumar los discursos de todos los interlocutores, aunque situando siempre en un nivel superior el discurso de Sócrates. De todos modos, no es necesario plantear esta cuestión como una gran dificultad hermenéutica; puede verse también como un gran logro y, desde luego, como un gesto absolutamente coherente por parte de quien parece descreer de los sistemas filosóficos cerrados. Así lo entiende Emilio Lledó, para quien «la marcha entrecortada del discurso platónico» puede ser considerada «como un medio poderoso de estimular el pensamiento y la capacidad reflexiva del lector, para pensar con lo pensado» (1982: 31).

En su *Historia de la Estética*, Raymond Bayer defiende la idea de que toda la filosofía metafísica de Platón puede ser considerada una estética (1993: 34). Otros autores creen, sin embargo, que el interés primordial de Platón fue siempre la política, y que si se decidió a fundar una escuela de filosofía —la célebre *Academia*— fue sencillamente porque no consiguió nunca que algún poderoso pusiera en práctica sus ideas políticas (Valverde, 1997: 32-33). O bien, como creía Alfonso Reyes, porque la muerte de Sócrates lo disuadió de consagrarse a la política (1941: 257). En cualquier caso, resulta bastante obvio que no puede prescindirse del Platón político si quiere comprenderse bien al Platón crítico literario, principal centro de interés del presente estudio.

Lo primero que hay que advertir acerca de las reflexiones platónicas sobre la poesía es que no están sistematizadas, sino que aparecen esparcidas entre distintos diálogos, dispersas aquí y allá. Escribe José M.ª Valverde al respecto:

> Platón, en efecto, no es un tratadista sistemático, ni le interesa especialmente la coherencia lógica entre sus diversos planteamientos; al contrario, precisamente la pluralidad variopinta de sus diálogos le sirve para eludir responsabilidades metodológicas y apuntar mejor hacia su suprema intuición (1987: 16).

Una tendencia bastante generalizada suele reducir las ideas de Platón acerca de la poesía a tres grandes tópicos: el furor poético, la imitación y el destierro de los poetas. En realidad, el pensamiento platónico es bastante más complejo de lo que esta famosa trinidad puede hacer sospechar. Basta plantearse, por ejemplo, el último de los puntos citados: la expulsión de los poetas del Estado ideal. Luego se verá que sólo ubicando esa sentencia en un contexto muy concreto puede llegar a comprenderse en toda su complejidad, pero digamos ya ahora que Platón asume una convicción fuertemente arraigada en la Grecia clásica: la unión inseparable de la poesía y el *mythos*. Esta identificación total autoriza a hablar de una «actividad mitopoyética», como hacen algunos autores (Bobes *et al.*, 1995: 36). De hecho, la mitología supone una de las fuentes básicas de los poetas; a ella acudían para componer sus obras. No pretendían ser originales, inventar nuevos argumentos, sino transmitir un saber tradicional. Con las obras teatrales, por ejemplo, se advierte claramente que eran concebidas como vehículos para preservar una experiencia cultural colectiva: la tradición. Así, como explica Havelock:

> Cuando se acudía a ver una obra nueva ya se sabía que iba a tratarse de las mismas cosas de siempre, dispuestas de modo distinto, con gran acopio de aforismos, proverbios y ejemplos de conducta; con continuas recapitulaciones de fragmentos de historia cívica y tribal, de

recuerdos ancestrales a cuyo servicio se ponía el artista en cuanto vehículo inconsciente, para registrarlos y repetirlos. Las situaciones siempre eran típicas, no inventadas; copiaban de modo interminable los antecedentes y los juicios, el aprendizaje y la sabiduría —todo lo que la cultura helénica había ido acumulando (1994: 58).

Para Platón, el texto poético y el mito tienen una fuente común que los aleja de la verdad: la imaginación de poetas como Homero y Hesíodo. Y en efecto, como ha escrito Alfonso Reyes, «la mitología es más la invención del poeta que no el dogma del sacerdote» (1941: 46). Consciente «del poder del mito, así como de su ubicuidad múltiple» (Asensi, 1996: 18), y convencido de que su efecto es negativo, Platón intentará controlar, frenar, erradicar —incluso— las narraciones míticas. Y lo curioso es que en sus diálogos, él mismo recurre a menudo a ellas. María Zambrano ha destacado esta cuestión al analizar el pensamiento platónico: «en los pasajes más decisivos, cuando aparece ya agotado el camino de la dialéctica y como un más allá de las razones, irrumpe el mito poético» (1998: 18). Irrumpe para ilustrar alguna idea, alguno de los temas discutidos. O sea, que Platón reconoce el valor probatorio o funcional del mito, su utilidad para hacer más accesibles, más comprensibles ciertas reflexiones. Con este uso filosófico-didáctico, la estructura mítica adquiere una indudable utilidad al margen de si su contenido es verdadero o falso. Cuando en el *Protágoras* Platón hace que el interlocutor que da nombre al diálogo se plantee responder o bien «por medio de una fábula» o bien «por medio de un discurso razonado» a la primera de las preguntas de Sócrates, es finalmente el primer camino el que se impone (*Protágoras*, 320*c*). Y es común recordar, por su belleza, el mito de las cigarras referido por Sócrates en el *Fedro*:

> Se dice que estos animalillos fueron antaño hombres de los que hubo antes de que nacieran las musas; y que, al nacer éstas y aparecer el canto, quedaron algunos de ellos tan transportados de placer, que cantando, cantando, se descuidaron de comer y de beber, y murieron sin advertirlo. De éstos nació después la raza de las cigarras que recibió como don de las musas el de no necesitar alimento; el de cantar, desde el momento en que nacen hasta que mueren, sin comer ni beber; y el de ir después de su muerte a notificarles cuál de los hombres de este mundo les rinde culto, y a cuál de ellas (*Fedro*, 259*b-e*).

Pero si hay que hablar de algún mito verdaderamente conocido de cuantos aparecen en los diálogos platónicos, ése es, sin duda, el Mito de la Caverna, que se encuentra en el Libro VII de la *República* y supone una clara ilustración de la Teoría de las Ideas o, como le explica Sócrates a Glaucón, una alegoría de la condición humana (*República*, 517*b*). Si algo prueba esta continua presencia del mito en los diálogos platónicos es, por una parte, que aunque Platón abandonara a la poesía, «la poesía nunca lo dejo a él», y, por otra, que en tiempos de Sócrates y de Platón, «un pensar puro, sin mezcla poética alguna, no había hecho sino empezar» (Zambrano, 1998: 19; 58).

3.3. POESÍA, *PAIDEIA* Y *POLIS*

Es evidente que la interpretación de los textos poéticos estuvo orientada en Grecia principalmente hacia fines educativos y así queda claramente reflejado en varios diálogos platónicos. En el *Protágoras*, por ejemplo, el famoso sofista que da nombre al diálogo subraya con estas significativas palabras la preocupación que sienten los padres por la instrucción de sus hijos:

> Todos trabajan únicamente para hacer a los hijos virtuosos, enseñándoles, con motivo de cada acción, de cada palabra, que tal cosa es justa, que tal otra injusta, que esto es bello, aque-

> llo vergonzoso, que lo uno es santo, que lo otro impío, que es preciso hacer esto y evitar aquello. [...] Cuando se los envía a la escuela, se recomienda a los maestros que no pongan tanto esmero en enseñarles a leer bien y tocar instrumentos, como el enseñarles las buenas costumbres. Así es que los maestros en este punto tienen el mayor cuidado. Cuando saben leer, y pueden entender lo que leen, en lugar de preceptos a viva voz, los obligan a leer en los bancos los mejores poetas, y a aprenderlos de memoria. Allí encuentran preceptos excelentes y relaciones en que están consignados elogios de los hombres más grandes de la antigüedad, para que estos niños, inflamados con una noble emulación, los imiten y procuren parecérseles (*Protágoras*, 325*c-e*, 326*a*).

A la luz de estas palabras de Protágoras se hace evidente que la poesía gozaba de un prestigio considerable: los maestros hacían que sus alumnos memorizaran los textos poéticos para que asimilaran así importantes enseñanzas morales y se sintieran estimulados a la imitación «de los hombres más grandes de la antigüedad». De hecho, puede decirse que los textos homéricos —la *Ilíada* y la *Odisea*— eran una especie de enciclopedia para los griegos. Junto con las obras de Hesíodo, se convirtieron en «la materia prima de las enseñanzas escolares» (Reyes, 1941: 20). Allí podían aprenderse cuestiones sumamente importantes, como las que cita Platón en la *República*: «lo relativo a la guerra y al oficio del general, al gobierno de los Estados y a la educación del hombre» (*República*, 599*c*). Y no sólo la de Homero y la de Hesíodo, sino toda la poesía en general era vista como «inagotable depósito de conocimientos útiles, de enciclopedia de la ética, de la política, de la historia y de la tecnología, puesta a disposición del ciudadano, para que éste la incorporase al núcleo de su utillaje educativo» (Havelock, 1994: 41). Los poetas eran tenidos, pues, por fuentes de información esencial, información indispensable para el buen funcionamiento de la sociedad. Y lo curioso es que, como explicó Alfonso Reyes, «los filósofos buscaron y encontraron todo en Homero, menos la poesía» porque la daban por sobreentendida y no sintieron la necesidad de analizarla (Reyes, 1941: 53). No valoraban la poesía como un arte sometido a sus propias reglas, pues, sino como un medio de adoctrinamiento sumamente eficaz. Tanto que servía como guía para el gobierno de la vida privada y de la pública. Hay que tener en cuenta que, tras las sucesivas guerras —entre ellas, la de Troya— y constantes emigraciones, Grecia se encontraba en proceso de reconstrucción, en fase de progreso. Y para solucionar el problema de una sociedad desorganizada era preciso empezar por organizar al individuo mismo, su interior. Antes de ocuparse del espacio social, había que ocuparse del individual. De este modo, «*polis* y *psique* eran —como ha visto Emilio Lledó (1982: 56-57)— [...] las dos vertientes de un mismo problema». La poesía, como la crítica literaria y como, de hecho, muchas otras actividades, estaban orientadas a dar cumplimiento a un anhelo general: mejorar la convivencia entre los hombres. Se entiende así que la obra poética no fuera concebida con una función meramente placentera, sino también educativa y, en definitiva, política.

«Siempre que se delibera sobre la organización de la república», puede leerse en el *Protágoras* (319*d*), «se escucha a todo el mundo». Cuando son tantos los que pueden opinar es importante que la mayoría sea gente virtuosa y, como asegura Protágoras a Sócrates, las virtudes «no son, ni un presente de la naturaleza ni un resultado del azar, sino fruto de reflexiones y de preceptos que constituyen una ciencia que puede ser enseñada» (*Protágoras*, 323*c*). Dado que, como se acaba de ver, en la instrucción de los jóvenes la poesía desempeña un importante papel, es fácil advertir la estrecha vinculación que existe entre los intereses políticos y el uso que se hace en Grecia de los textos poéticos. Y es precisamente el elevadísimo grado de responsabilidad que recae en quien tiene que encargarse de la educación de los jóvenes lo que explica la postura negativa que adopta Platón frente a la poesía, una postura puesta claramente al servicio de los ideales de la *paideia*. Porque, en definitiva, Platón sabe del poder que puede llegar a tener en el Estado, ya no sólo la poesía, sino el arte en general. Lo seña-

laba G. M. A. Grube: «es perfectamente consciente de su inmensa influencia sobre las vidas de los hombres» (1987: 279). Puede decirse, pues, que está en lo cierto Havelock cuando asegura que «el proceso por el cual se forman las mentes y actitudes de los jóvenes constituye la intríngulis del problema platónico» (1994: 27). En efecto, resulta obvio que los ataques de Platón a la poesía deben ser entendidos en el contexto de una polémica protagonizada por filósofos y poetas, en plena disputa por ocupar el puesto de educadores de la *polis* (Domínguez Caparrós, 1993: 61). Sólo situándose en este contexto —y, por supuesto, teniendo siempre muy en cuenta que existe un proyecto político-pedagógico detrás— se entiende bien por qué quien ha sido reconocido como «el más poético de los filósofos» (Hall, 1982: 11) ha terminado por pasar a la historia como el gran enemigo de los poetas.

Por supuesto, no es que Platón inaugure las disputas entre poetas y filósofos —él mismo advierte en la *República* que los enfrentamientos vienen de antiguo y enumera insultos y burlas que varios poetas satíricos dirigieron a los filósofos (*República*, 607*b*-*c*)—, pero sí es cierto que nadie como él esgrimió sus armas contra la poesía con tanta eficacia. Y las esgrimió sobre todo en la *República*, un diálogo que, pese a lo que su título sugiere, sólo en parte está dedicado a tratar asuntos políticos, pues «su contenido —como observa Havelock—, una vez catado, deja un regusto a teoría de la enseñanza, no de la política» (1994: 22). En efecto, lo que ocurre es que, en plena competencia entre poetas y filósofos por controlar las cuestiones referentes a la educación, Platón decide tomar parte en favor de los segundos y, para ello, trata de demostrar que los primeros no están a la altura de las circunstancias. Que no están preparados para cargar con una responsabilidad tan importante. Lo hace recurriendo a su metafísica; de ahí que, para comprenderlo, resulte indispensable conocer a fondo todo su sistema de pensamiento.

Conviene recordar que Platón concibe el inicio de la vida como una caída. Cree que, en un momento determinado, el alma cae desde el mundo de las ideas al mundo empírico y es hecha prisionera de un cuerpo. No se llegan a especificar los motivos de esa caída que, según asegura María Zambrano, «en la metempsícosis aparecía desde antiguo y que a Platón le llegara de los Misterios y del orfismo» (1998: 51). Mientras dura esta situación, el alma queda en un estado de olvido, no recuerda las esencias. Sólo cuando se libera del cuerpo regresa al mundo de las ideas y, por tanto, vuelve a tener acceso al conocimiento absoluto de todas las esencias, principal objetivo de la filosofía. Esa liberación le llega al alma de un modo definitivo únicamente con la muerte del cuerpo. Sólo entonces puede el alma regresar al mundo de las ideas. Del pensamiento platónico se desprende, pues, que el verdadero conocimiento sólo puede lograrse mediante la separación del alma y del cuerpo, en tanto mayor grado cuanto mayor sea la desvinculación mutua. Es decir: el fin último del alma reside en el alejamiento progresivo de lo meramente sensorial. Dos aspectos se deducen a partir de ese planteamiento inicial: «que el conocimiento pleno y total tan sólo se adquirirá en la muerte», y que el conocimiento más parecido al absoluto que se adquiere con la muerte «únicamente será alcanzable en esa especie de muerte, pasajera y fugacísima, que es el éxtasis» (Gil, 1985: 20).

Precisamente en el *Fedro* asistimos a una apología de determinados estados de trance, de enajenación mental, que serán presentados como fuentes de conocimiento y, en consecuencia, como fuentes de felicidad. Platón —vía Sócrates— establecerá en este diálogo una distinción entre dos tipos de locura: la locura humana, causada por trastornos funcionales, y la locura de origen divino, que es fuente de los mayores bienes para la humanidad. Respecto a la segunda, ofrece Platón tres ejemplos: la adivinación, la mística y la inspiración (*Fedro*, 264*e*-265*b*). La adivinación o predicción del porvenir en estado de trance remite a la figura de las sacerdotisas de los templos, de los profetas, etc. Aludir a la mística, por otra parte, es un modo de hacer referencia a la liberación de ciertas culpas hereditarias mediante ritos

purificatorios, una especie de comunicación con lo divino basada «en las súplicas y en el culto de los dioses» (*Fedro*, 244*d*-*e*). Y en cuanto a la inspiración poética, se trata de un tercer estado de posesión y de locura «procedente de las Musas» (*Fedro*, 243*d*-245*e*). Para Platón, estas tres manifestaciones del delirio o manía suponen distintos caminos para acceder a un tipo especial de conocimiento. Las tres se corresponden con determinados estados de trance en los que, momentáneamente, el hombre entra en contacto directo con la divinidad, de ahí que Sócrates utilice en su discurso la expresión «rapto divino» (*Fedro*, 244*a*-*d*). Son momentos fugaces en los que el alma consigue liberarse del cuerpo y recuperar así su natural condición de inmortalidad. Quienes son capaces de alcanzar este estado quedan poseídos por la divinidad y se elevan a un nivel de conocimiento que está vedado a los otros hombres; sin embargo, es éste un modo de conocimiento que a Platón le parece insuficiente porque, tras esos estados de éxtasis místico, viene siempre un trágico despertar y el cuerpo vuelve a ser prisión del alma. Pero hay una cuarta forma de locura divina que es para Sócrates «el más excelso de todos los estados de rapto» (*Fedro*, 249*c*-250*a*). Se trata de la locura provocada por el amor, cuya misión es la de elevar al hombre al mundo inteligible de las ideas.

3.4. La inspiración poética

La estrategia platónica para desacreditar a la poesía en el uso de la educación se basa en los conceptos de *inspiración* y de *imitación*, y comporta importantes implicaciones morales. Platón trata de demostrar la incapacidad del poeta para ejercer de maestro a partir de la idea de que es un ser inspirado, algo que nadie ponía entonces en duda, pues la doctrina de la inspiración es, probablemente, la más antigua de las teorías acerca del origen de la poesía. Tal vez fuera Demócrito quien la formulara por primera vez, como sostienen algunos autores (Bobes *et al.*, 1995: 37), aunque otros —como Alfonso Reyes, por ejemplo (1941: 64-65)— advierten del carácter poco seguro, conjetural, de esta sospecha. En cualquier caso, está claro que la inspiración supone «un modo precientífico de designar un estado singular de la mente [...] en la que el creador parece producirse como al dictado, como un elemento de mediación entre una fuerza de orden superior —que es portadora de la palabra poética *(aoidé)* y del argumento *(mythos)*— y el público que, a través del poeta, la recibe» (Bobes *et al.*, 1995: 65). No es extraño que esa fuerza de orden superior a la que se responsabilizaba del misterioso don de los poetas se relacionara con la divinidad, pues hay que tener en cuenta que en la Grecia arcaica, el Olimpo y sus dioses formaban parte de la vida cotidiana de los hombres: eran algo absolutamente familiar, cercano. Ya en la poesía de Homero y Hesíodo el aedo destaca por su capacidad diferencial de entablar una relación secreta con la divinidad. De ahí la sistemática invocación a las Musas al inicio de los poemas. Con el tiempo, esta maniobra se fosilizó dando lugar a una limitada casuística de fórmulas de proemio, pero para quienes la usaron por primera vez debió responder a una firme convicción. Hijas de Mnemósine —que simboliza la memoria— y de Zeus —o descendientes de Harmonía, según otra versión—, las Musas poseen un conocimiento absoluto de todo lo que ha sucedido en el mundo, desde sus orígenes. Por eso el poeta les pide ayuda para difundir un pasado mítico que él no pudo conocer. La revelación divina de ese saber trascendente se produce en el momento de la inspiración, que explica el advenimiento de la poesía y también su belleza formal, pues las Musas conceden al poeta «el don de revestir el argumento con un tipo especial de lenguaje», el lenguaje poético, que acompañado de música y de danza puede llegar a producir una gran fascinación en el auditorio (Bobes *et al.*, 1995: 34).

En los diálogos platónicos, la inspiración aparece concebida como una forma de locura que resulta indispensable para distinguir entre un poeta auténtico y un mal poeta. Platón

está convencido de que la calidad de un poema no es algo que dependa del dominio de los artificios poéticos, sino que se alcanza únicamente tras haber experimentado ese rapto divino que es la inspiración. Ningún hombre está capacitado para hacer versos de calidad antes de estar poseído por la divinidad. Así se desprende de la lectura del *Ion* y de este pasaje del *Fedro* en el que explica Sócrates:

> [...] hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte, tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a la posteridad. Pues aquel que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos (*Fedro*, 244*e*-245*b*).

Este tema de la inspiración o furor poético es uno de los más recordados por los historiadores de la crítica literaria al hablar de Platón. Ya se ha visto que la idea no es original de este filósofo, pero lo cierto es que le dedica comentarios tan sugerentes que se erige en uno de los temas dominantes de su pensamiento. O por lo menos en uno de los más atrayentes. Y hay que destacar en este sentido uno de sus diálogos: el *Ion*. Explica en él Platón que lo de la inspiración no es algo que afecte únicamente a los poetas, sino a todo lo que rodea a la poesía. Es decir: también a quienes la estudian, y a quienes la recitan, y a quienes la escuchan. A todo aquel que siente la magia poética y disfruta de ella. Ion, célebre rapsoda especializado en los versos de Homero, se jacta en presencia de Sócrates de haber hecho los mejores comentarios sobre la poesía homérica. «Puedo asegurar —dice— que yo soy, entre todos los hombres, el que habla mejor y con más facilidad sobre Homero, y que cuantos me escuchan convienen en lo bien que hablo» (*Ion*, 533*c*). No es sólo un rapsoda que recita a Homero, sino también un especialista en su poesía, un intérprete de sus versos. Se ajusta, por tanto, a la imagen ideal que traza Sócrates de la figura del rapsoda: «Porque jamás será buen rapsoda el que no tenga conocimiento de las palabras del poeta, puesto que para los que le escuchan es el intérprete del pensamiento de aquél; función que le es imposible desempeñar si no sabe lo que el poeta ha querido decir» (*Ion*, 530*c*). Sin embargo, Ion tiene un grave problema: su seguridad desaparece cuando el poema que tiene enfrente no es de Homero. Así lo confiesa: «nada puedo decir sobre los demás poetas» (*Ion*, 533*c*). Interrogado Sócrates por la causa de semejante misterio, ofrecerá como respuesta una interesante explicación sobre el fenómeno de la inspiración poética. Merece la pena reproducir parte del discurso que tanto va a impresionar a Ion:

> Ese talento que tienes de hablar bien sobre Homero, no es en ti un efecto del arte, como decía antes, si no que es no sé qué virtud divina que te transporta, virtud semejante a la piedra que Eurípides ha llamado magnética, y que los más llaman piedra Heraclea. Esta piedra no sólo atrae los anillos de hierro, sino que les comunica la virtud de producir el mismo efecto y de atraer otros anillos de suerte que se ve algunas veces una larga cadena de trozos de hierro y de anillos suspendidos los unos de los otros, y todos estos anillos sacan su virtud de esta piedra. En igual forma, la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo y se forma una cadena de inspirados (*Ion*, 533*d*-534*d*).

De estas palabras dirigidas a Ion, las últimas merecen ser destacadas: «la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo y se forma una cadena de inspirados». En seguida se insistirá en lo mismo: el poeta contagia su entusiasmo al rapsoda y éste hace lo propio con quienes le escuchan. Una auténtica cadena de inspirados. Ion confiesa: «cuando declamo algún pasaje patético, mis ojos se llenan de lágrimas» (*Ion*, 535*c*).

Y también: «cuando recito algún trozo terrible o violento, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón» (*Ion*, 535*c*). Es evidente que la fuerza inspiradora se ha trasladado desde el poeta hasta el recitador e intérprete. Desde la creación hasta la ejecución. Y no termina ahí el proceso. Sócrates pregunta a Ion si ha notado que esos mismos sentimientos que experimenta mientras declama son sentidos también por sus espectadores. La respuesta no deja lugar a dudas: «Desde la tribuna, donde estoy colocado, los veo habitualmente llorar, dirigir miradas amenazadoras y temblar como yo con la narración de lo que oyen» (*Ion*, 535*e*). Ion añade además un comentario irónico acerca de las consecuencias de su recitado: «Y necesito estar muy atento a los movimientos que en ellos se producen, porque si los hago llorar, yo me reiré y cogeré el dinero; mientras que si los hago reír, yo lloraré y perderé el dinero que esperaba» (*Ion*, 535*e*). Está claro: si el rapsoda no consigue transmitir su emoción a los espectadores, si no les contagia el mismo grado de entusiasmo que el poeta le ha contagiado a él, el fracaso es absoluto. La cadena de inspirados se interrumpe antes de llegar al último eslabón. Pero si no es así, si la fuerza divina se impone hasta el final, el espectador se convierte, como dice Sócrates, en «el último de estos anillos que [...] reciben unos de otros la virtud de la piedra Heraclea» (*Ion*, 535*e*). Con mayor claridad aún: «El rapsoda, tal como tú, el actor, es el anillo intermedio, y el primer anillo es el poeta mismo» (*Ion*, 535*e*-536*a*). El problema de Ion deja de serlo con la explicación de Sócrates: que únicamente pueda mostrar su habilidad cuando se acerca a la poesía homérica no es más que un fenómeno natural. Lo que sabe acerca de Homero no es fruto de sus conocimientos sobre poética —el arte o la ciencia de la poesía—; la causa es otra: igual que Homero compuso sus poemas poseído por una fuerza de origen divino, Ion los recita poseído por Homero, por la musa de Homero, la única que le influye verdaderamente, mientras que las musas de los otros poetas lo dejan indiferente. Ni el rapsoda, ni el poeta, ni siquiera el auditorio entran en contacto con la poesía a través de ciertos conocimientos de poética, sino debido a una misteriosa fuerza divina, a través de la inspiración. Platón sabrá sacar partido de esta creencia generalizada. Ser poeta —como queda claro en el *Fedro*— es una manera de estar loco. Un tipo de enajenación mental. De delirio divino. Algo totalmente ajeno a la razón, cuyo dictado siguen los filósofos por ser el único camino hacia la verdad. El poeta, ser irracional, no puede llegar hasta ella. Recuérdese: no sigue las reglas del arte, sino que se mueve por un impulso divino. Lo que significa —digámoslo ya— que nunca podrá ser un buen maestro porque, en rigor, no sabe nada: todo se lo dicta una inspiración misteriosa. «Cuando se sienta en el trípode de la Musa —se lee en las *Leyes*— no está ya en su juicio, sino que a la manera de una fuente deja correr espontáneamente cuanto viene a él» (*Leyes*, 719*c*). Es interesante recordar también las palabras que, sobre los poetas, pronuncia Sócrates en la *Apología*:

> En efecto, tras los políticos me encaminé hacia los poetas, los de tragedias, los de ditirambos y los demás, en la idea de que allí me encontraría manifiestamente más ignorante que aquéllos. Así pues, tomando los poemas suyos que me parecían mejor realizados, les iba preguntando qué querían decir, para, al mismo tiempo, aprender yo también algo de ellos. Pues bien, me resisto por vergüenza a deciros la verdad, atenienses. Sin embargo, hay que decirla. Por así decir, casi todos los presentes podían hablar mejor que ellos sobre los poemas que ellos habían compuesto. Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen. Una inspiración semejante me pareció a mí que experimentaban también los poetas, y al mismo tiempo me di cuenta de que ellos, a causa de la poesía, creían también ser sabios respecto a las demás cosas sobre las que no lo eran (*Apología*, 22*a*-*c*).

Está claro: para Platón, cualquiera sabe más sobre su oficio que el poeta, pues él no tiene el control de lo que hace. No habla con conocimiento de causa: está en trance. Como el adivino, como el sacerdote. Fuera de sí: loco. No es una locura humana, sino divina, y por eso, mientras dura ese estado, el poeta accede a un tipo de conocimiento especial, privilegiado. Tal vez dé con la verdad, pero no sabe cómo. Nada sabe. Ni siquiera dónde reside el valor de su obra, por qué es bello su discurso. No tenía el control absoluto mientras lo componía y puede no comprender del todo su significado después. Así, la creencia en la inspiración lleva implícita la irresponsabilidad del poeta: no es nunca un autor plenamente consciente de lo que produce porque todo depende de un hálito divino que momentáneamente lo posee. De donde se infiere que resulta absurdo interesarse por la intención del autor al estudiar su obra. La argumentación de Platón implica, pues, una descalificación absoluta de cualquier crítica genética, que busca el significado verdadero de un texto en la *intentio auctoris*.

La sociedad ideal con la que sueña Platón, su república, está diseñada y gobernada por la razón. Y el poeta se encuentra en las antípodas de lo racional: es un enajenado, un poseso, alguien embriagado por una fuerza que le domina y lo ciega —lo deja sin luz, en la sombra—. Y si además resulta que no tiene el control sobre su obra, que sigue un misterioso dictado de origen divino, quiere decir que no toma decisiones, que no decide nada. Y decidir —lo recuerda oportunamente María Zambrano (1998: 40)— es fundamental en la ética. Cruzar la frontera de lo moral a lo inmoral o de lo inmoral a lo moral depende justamente de una decisión personal. De ahí que el poeta, que no decide nada mientras ejerce de poeta, sea verdaderamente un irresponsable.

A la luz de lo hasta aquí expuesto se advierte una clara evolución en el pensamiento platónico acerca del furor poético. En un principio, la inspiración aparece connotada positivamente, pues se corresponde con una fuerza misteriosa de origen divino y, por tanto, el poeta, durante el acto de la creación, se encuentra muy cerca de la divinidad. Es lo que se lee en diálogos como la *Apología de Sócrates*, el *Ion* o el *Fedro*. Sin embargo, en diálogos posteriores, como la *República* o las *Leyes*, Platón pone su pensamiento al servicio de un proyecto político-educacional para el que el prestigio de los poetas (seres semi-divinos, al fin) supone un auténtico obstáculo. Para sortearlo decide tomar medidas drásticas: la poesía tiene que ser desterrada de la ciudad ideal. En su propio sistema metafísico encontrará los argumentos necesarios para justificar esta decisión. Lo que en definitiva hace Platón es criticar la tradición griega y su sistema educativo, en el que la poesía desempeñaba un papel fundamental. Sus reflexiones están puestas al servicio de una teoría de la enseñanza y constituyen así un auténtico plan de estudios o, con mayor precisión, una reforma del hasta entonces vigente (Havelock, 1994: 26-28).

3.5. La imitación

Además de todo lo que conlleva la inspiración, el otro motivo en el que se apoya Platón para desacreditar a los poetas y demostrar su falta de preparación para asumir la responsabilidad de controlar las tareas educativas tiene que ver con la idea de que la poesía es, en esencia, pura imitación de la realidad. Según ha explicado Lubomir Dolezel, en su uso original el concepto de *mímesis* probablemente se refería a la representación mímica de personas y animales en danzas relacionadas con cultos rituales, pero con Platón —y así heredará este concepto luego Aristóteles— pasa a designar la capacidad de las artes para producir representaciones similares a las cosas existentes y a los estados mentales (Dolezel, 1997: 59). Apoyándose en su propio sistema metafísico, Platón recuerda que las cosas de este mundo no son más que copias, imitaciones imperfectas de las ideas, de las verdaderas esencias. El

poeta no parece entenderlo así y por eso se queda sumido en las apariencias, se aferra a ellas, hace apología de su belleza. Les dedica su canto. Y, cantándolas, las imita. Las recrea. Las convierte en lenguaje poético. En palabra. Su esfuerzo se centra en imitar esa realidad que lo fascina, en nombrarla. Y, así, lo que hace es llevar a cabo una imitación en segundo grado: imita lo que ya es de por sí pura imitación. Lo que significa que todavía se aleja más del modelo ideal, de la verdad. O sea: que el resultado será aún más imperfecto. La poesía pierde así todo valor de verdad, se sitúa en el último nivel dentro de la escala del conocimiento. Está mucho más cerca de la *doxa* —la mera opinión— que de la *epistéme*. Se mantiene demasiado alejada de las esencias. Siendo representación mimética de las cosas del mundo tangible, deviene pura ilusión. La palabra poética es sombra de sombras. Las producciones del poeta se encuentran —asegura Platón en la *República* a través de Sócrates— «alejadas en tres grados de la realidad», es decir, «no son sino fantasmas en que no hay nada real» (601*b*-*c*). El conocimiento no es posible, pues, a través de la poesía. La filosofía, en cambio, sigue un camino distinto. Se dirige hacia lo que se oculta tras las apariencias. El filósofo persigue lo atemporal, lo eterno, y lo hace a través de un logos dialéctico, un razonamiento que avanza esforzadamente, desbrozando la selva de la irracionalidad para que entre la luz. Intuye el parentesco entre la naturaleza del alma humana y lo divino e inmortal y vive con la esperanza del regreso. Del regreso del alma a su estado original, al estado previo a la caída en la degradación, esa degradación que la poesía —precisamente— insiste en imitar, en perpetuar.

Está claro que Platón quiere acabar con el prestigio de que gozaba la poesía. Algunos pensaban que el poeta dominaba muchas ciencias a la vez, que poseía amplios conocimientos y que, por eso, podía aprenderse mucho a través de sus versos, pero Platón trata de demostrar que no es cierto: ningún país habla de Homero como un sabio legislador, o como un gran conductor de ejércitos, o como un ingenioso inventor de cosas útiles para las artes o para cualquier otra actividad (*República*, 599*d*-600*a*). En definitiva —asegura Platón—, Homero no ha prestado ningún servicio a la sociedad. Es un poeta y, como tal, sólo tiene un conocimiento muy superficial de aquello que imita. Como explica Sócrates a Glaucón, «el creador de imágenes, el imitador, no está versado para nada en lo que es, sino en lo que parece» (601*b*-*c*). No está, pues, en condiciones de instruir a los hombres y hacerles mejores, que es justo lo que Platón cree que hay que hacer con los ciudadanos.

Ha podido verse antes, en el capítulo precedente, cómo llegó un momento en que proliferaron las interpretaciones alegóricas de la poesía para justificar ciertos pasajes cuyo contenido no parecía digno de ser imitado. Con la alegoría trataba de demostrarse que la intención del autor no residía en el significado literal del texto, sino en un segundo nivel de significación que remitía a un comportamiento éticamente correcto o a una incuestionable verdad oculta tras el mito. La interpretación alegórica acudía así al auxilio de la poesía para que ésta pudiera seguir siendo utilizada con fines educativos en las escuelas. Existían, básicamente, dos tipos de alegorías: la moral y la física. En el primer caso, los dioses eran identificados con facultades mentales; en el segundo, con elementos de la naturaleza. Pero Platón, siguiendo una tendencia marcadamente racionalista, va a rechazar este tipo de interpretaciones alegóricas porque quiere desprestigiar a los poetas y demostrar que sus obras no pueden ser útiles para formar ciudadanos. Condena, por ejemplo, la costumbre de presentar a los dioses en actitudes poco encomiables, haciendo cosas reprobables: movidos por la pasión de la venganza o protagonizando adulterios, incestos, traiciones, conflictos entre padres e hijos, etc. En realidad, los dioses —piensa Platón— no son así: los poetas mienten. Pero esta mentira hunde sus raíces en una motivación de orden sociológico considerablemente anterior a la época en que vivió Platón: todos aquellos que querían presumir de pertenecer a la nobleza tenían que probar que descendían de los dioses, con lo cual, éstos tenían que ser concebidos con características antropomórficas (Reyes, 1941: 47). Con la consolidación de la de-

mocracia, las estirpes divinas dejan de tener ya tanta importancia —para gobernar, no era necesario pertenecer a ellas— y quedan reducidas a historias repletas de «frívolos galanteos» totalmente «incorporadas en la imaginación popular» (Reyes, 1941: 47).

Pero los poetas —según Platón—, no sólo mienten acerca de los dioses; mienten también acerca de algunos héroes, a los que presentan realizando actos inmorales (aceptando sobornos, por ejemplo). Para Platón, la poesía no debe representar héroes y dioses más que en actitudes heroicas. De lo contrario, se convierte en un serio peligro, como ocurre con muchas tragedias, que hacen que los héroes sufran y se lamenten de su destino, transmitiendo así una imagen poco heroica que lo único que consigue es ablandar el alma del espectador. Algo que resultaría especialmente grave en el caso de los guardianes de la ciudad ideal, pues, según explica Sócrates en el Libro III de la *República*, tienen éstos que tomar como modelo de imitación a hombres «valientes, moderados, piadosos, libres y todos los de esa índole» (395*c*).

También mienten los poetas —asegura Platón— cuando muestran el Hades como una región oscura, sombría y desagradable y consiguen así extender el miedo a la muerte, en vez de estimular al guerrero asegurándole que en el Hades encontrará la recompensa a su heroísmo (Hall, 1982: 16). Desde este punto de vista, como guía para la conducta moral la poesía deja, desde luego, mucho que desear. Prácticamente, todo es en ella maldad, crueldad, cobardía, debilidad. Por eso Platón cree que no debe ser permitida ni siquiera dándole un significado alegórico que trate de dignificarla, pues el niño no es capaz de discernir entre alegoría y no alegoría, y la impresión que le queda de la vida de los dioses es nefasta, cuestión que conviene tener muy en cuenta porque las impresiones de la infancia —recuerda Platón— suelen ser difíciles de borrar. Desde este punto de vista, si una historia que es poco edificante resulta ser cierta, lo mejor es no contarla, ni si quiera si realmente existe un significado oculto, pues difícilmente los niños estarán capacitados para captarlo.

Es curioso observar cómo, pese a rechazar las interpretaciones alegóricas, Platón contribuye con su metafísica a reforzarlas y, por tanto, a la vez que condena a la poesía, le ofrece una posibilidad de defensa. ¿Cómo?, con su idea de que el mundo visible es signo de otro mundo que no se ve, pero al que puede llegarse mediante el entendimiento. Ahí está la clave: el texto poético ofrece un sentido inmediato, literal, pero que es sólo un signo del verdadero sentido que queda oculto y es el que realmente quiere comunicar el autor.

En cualquier caso, es obvio que Platón está convencido de que la poesía puede tener efectos perniciosos sobre el carácter. Cree que la imitación literaria de la mala conducta es de hecho una invitación a seguir esa mala conducta representada. Es —se dice en la *República* (606*c*)— lo que puede ocurrir frente a un bufón: lo normal es despreciarlo, pero si uno frecuenta sus gracias —siendo espectador de comedias, por ejemplo— puede llegar a caer en la tentación de abandonar también él toda actitud racional y dedicarse a hacer lo mismo que hace el bufón por todas partes. La idea es que uno acaba por hacer aquello que en los otros aprueba. Y la poesía, con su encanto, puede seducir incluso a hombres sensatos —en la *República,* Sócrates mismo confiesa su admiración por Homero (605*c-d*)— y hacer que se identifiquen con los personajes, que simpaticen con ellos, que sufran con ellos y que, en definitiva, traten de comportarse como ellos. Que sea la parte débil de su alma, la parte menos racional, la más apasionada, la que domine. Porque la poesía alimenta las pasiones más bajas del alma. Alimenta esas pasiones en lugar de enseñar la manera de controlarlas para poder ser virtuoso, feliz. Así lo explica Sócrates:

> Y en cuanto a las pasiones sexuales y a la cólera y a cuantos apetitos hay en el alma, dolorosos o agradables, de los cuales podemos decir que acompañan a todas nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética los mismos efectos? Pues alimenta y riega estas cosas, cuando deberían secarse, y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obede-

cer para que nos volvamos mejores y más dichosos en lugar de peores y más desdichados (*República*, 606*d*).

Tras este planteamiento, la conclusión parece obvia: Si «recibes a la Musa dulzona —explica Sócrates a Glaucón—, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor» (*República*, 607*a*). Está claro, pues, que, para Platón, la poesía es —como anota Havelock— «una especie de enfermedad, que hay que combatir con el correspondiente antídoto» (1994: 20). Y ese antídoto no puede ser otro que la razón, que ha de guiar al poeta para que oriente sus obras hacia el *ethos* y no hacia el *pathos*. Hacia una conducta virtuosa, y no hacia el patetismo. Porque el hombre es un compuesto de impulsos inferiores y superiores, y hay que dominar los primeros en beneficio de los segundos. Hay que enseñar a los ciudadanos a dominar sus instintos y sus pasiones y a comportarse serenamente, racionalmente, de un modo siempre sensato. Ocurre, sin embargo —se plantea Platón—, que la sensatez es difícil de imitar, mientras que imitar lo apasionado es más fácil, y por eso los poetas lo imitan y buscan así agradar al mayor público posible. Sus enseñanzas son, entonces, nefastas y hay que negarle la entrada en un Estado que debe ser regido por leyes sensatas basadas siempre en la razón.

A la luz de estas reflexiones se advierte que, para Platón, la poesía constituye a la vez un peligro moral e intelectual: confunde los valores humanos y aparta al hombre de la verdad. Si la expresión poética apela a la parte menos racional del hombre, a las emociones, a los sentimientos desenfrenados, se entiende que Platón la vea como una clara amenaza para la capacidad racional, de la que dependen, en definitiva, los avances filosóficos y científicos. Podría objetarse —y algunos autores lo han hecho— que, dado que el programa planteado en la *República* es utópico, «la exclusión de la poesía sólo rige en condiciones ideales, que nunca hallarán cumplimiento en ninguna sociedad terrena previsible» (Havelock, 1994: 22). La objeción es ingeniosa, pero actúa sólo como disfraz —o como atenuante— de lo que realmente afirma Platón. Para él, ser, verdad y razón son los conceptos fundamentales de la filosofía, y la poesía se mantiene totalmente alejada de ellos, de ahí que deba ser menospreciada. Ciertamente reconoce que el poeta —sobre todo Homero— es un ser maravilloso, casi sagrado, pero le niega la entrada en el Estado ideal. Se le corona de laurel como reconocimiento, pero se le expulsa de la ciudad porque no enseña a gobernar ni a manejarse en las relaciones sociales.

Resulta evidente que el sentido conferido por Platón al concepto de mímesis es consecuencia directa de su metafísica. Para él, la poesía miente doblemente: miente sobre una mentira. El poeta es el mentiroso que habla de las apariencias, y no de las esencias. Y la única verdad es la del ser; no la del parecer. La idea, y no su copia, es lo verdadero. Por eso el filósofo va más allá de lo que su entorno inmediato le ofrece, intenta trascenderlo para llegar hasta la esencia. Hasta el ser. El poeta, no. El poeta es el amante de lo cotidiano. El cantor de lo cotidiano. De lo que a diario —*quotidianus*, de *quotidie*: diariamente— ve o siente. Para el filósofo, lo cotidiano es sólo el estímulo de un recuerdo. Es —recuérdese la teoría de la reminiscencia— la copia de una esencia que su alma conoció en algún otro tiempo y en algún otro lugar.

Para concluir este apartado conviene plantear algunas observaciones acerca del carácter esencialmente oral de la cultura griega. Piénsese que se entraba en contacto con la poesía a través del oído, de la recitación, y no de la lectura. Los poetas ponían por escrito su obra sólo para poder trabajar mejor en ella, es decir, por cuestiones de composición, pero sabían que iba destinada a un público auditorio, un público de oyentes, y no de lectores. La Atenas del siglo V a. C. era todavía una sociedad semialfabética: faltaban muchos cambios aún para que pudiera desarrollarse la cultura del libro. La tradición era preservada en la memoria social

colectiva gracias, no a la prosa escrita, sino a la poesía recitada. Ésta se convertía así en una «herramienta didáctica» que alcanzaba toda su efectividad en el momento de ser recitada por un rapsoda (Havelock, 1994: 54). Se entiende que cada miembro del auditorio, además de disfrutar del recitado, asimilaría importantes conocimientos que luego él mismo memorizaría. Era así como podía conocer su propia cultura y contribuir también a transmitirla. Pero Platón debió ver que esta práctica resultaba insuficiente para adquirir un verdadero conocimiento, que no podía bastar con escuchar, memorizar y repetir; también había que pensar. De otro modo, nunca serían posibles los logros filosóficos y científicos. Se advierte entonces un nuevo problema derivado de la *mímesis:* supone un freno al pensamiento. Fomenta la pasividad. Se basa en una actividad recreadora, y no creadora, original, desafiante. Otro argumento, pues, en contra de los ejercicios miméticos y, por tanto, en contra de la poesía. Definitivamente debe ser desterrada del Estado ideal. Lo que no significa —dice Platón— que la República se quede sin poesía y sin canciones porque los gobernantes —legisladores y educadores— mandarán escribirlas de acuerdo con sus intereses. Habrá música que sirva para la disciplina militar, himnos en honor de los dioses y cantos de alabanza para héroes y atletas (*República*, 607*a*). Ésta será la poesía oficial, y los únicos poetas posibles serán aquellos que la acepten como encargo. Los que consigan, en definitiva, que el deleite provocado por sus obras coincida con la ley. Habrá una fuerte censura porque lo más importante no será la calidad, sino cumplir con los intereses de los gobernantes. Así lo dicta la razón, y el filósofo —y con él la *polis* entera— debe guiarse por ella.

3.6. Géneros poéticos y modos de enunciación

En el Libro III de la *República*, en lo que ha sido considerada la primera formulación de una teoría de los géneros literarios, presenta Platón una tríada de modalidades de dicción poética imitativa. Es decir, después de haberse referido a «lo que se debe decir», pasa a «examinar cómo se debe decir» (*República*, 394*b*). A Adimanto van dirigidas estas palabras de Sócrates:

> [...] hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa —como tú dices, la tragedia y la comedia—; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares (*República*, 394*b*).

Tres son, pues, las modalidades poéticas imitativas. Por un lado, la poesía trágica y la cómica, íntegramente imitativas en el sentido de que «se suprimen los relatos que intercala el poeta entre los discursos y se dejan sólo los diálogos» (*República*, 394*b*); por otro lado, el ditirambo, «que se produce a través del recital del poeta» y, finalmente, la poesía épica, en la que se mezclan ambos procedimientos. Dicho con otras palabras: puede encontrarse un discurso poético enteramente dialogado, un discurso poético en el que el poeta nunca cede la palabra a los personajes y un discurso poético en el que se combinan las dos posibilidades. O se relata lo que sucede, o se teatraliza, o se mezclan los dos recursos. Lo primero que llama la atención en este esquema es la total ausencia de referencias a la poesía lírica, a menos que el ditirambo —cuyo *corpus* no nos ha llegado— fuera en realidad, como sostienen algunos autores, una variante de la lírica coral griega (Aguiar y Silva, 1986: 159). Pero si efectivamente Platón dejó al margen de sus reflexiones a la poesía lírica —que es lo que un importante sector de la crítica mantiene (Genette, 1977; Domínguez Caparrós, 1999: 108)—, pudo ser, no porque la ignorara (obviamente), sino porque estaba hablando únicamente de la

poesía imitativa, es decir, la que refiere una serie de acontecimientos, y la lírica —que se basa en la expresión de emociones y que, según ha recordado Alfonso Reyes, quedaba confundida «con la música y con la danza» (1941: 24)— no reúne las características de un discurso mimético. Por otra parte, parece lógico que una mentalidad especialmente preocupada por los asuntos políticos se centre sobre todo en los géneros poéticos que mejor se prestan a la reflexión sobre las normas de convivencia en la *polis*, y éste es el caso de la épica y la dramática mucho más que de la lírica, pues en esta última modalidad predomina el mundo de las emociones y, en consecuencia, un cierto desinterés por las realidades prácticas (Reyes, 1941: 33-34).

Volviendo ahora al esquema platónico, parece claro que el discurso poético podía presentar para este filósofo dos posibilidades: forma mimética —que a su vez se subdivide en mimética *pura*, mimética *simple* y mimética *mixta*— y forma no mimética —donde entraría la lírica, a la que él no alude—. Algunos autores sostienen que la condena de la poesía en el Libro X de la *República* se refiere exclusivamente a la poesía enteramente mimética, es decir, a la trágica y a la cómica, y que en los otros casos —la narración simple y la mixta—, Platón considera que todo depende del objeto de la imitación: si lo que se imita son tipos nobles, éticamente superiores, entonces esta poesía, junto a la lírica, sí puede permitirse en el Estado ideal. Quienes mantienen esta postura argumentan que la tragedia y la comedia son para Platón los géneros poéticos que ocupan «el más alto grado de inmoralidad» (Domínguez Caparrós 1999: 106) porque imitan los excesos de la risa y del llanto, es decir, se basan en lo patético y en lo ridículo y alimentan así las partes inferiores del alma, demasiado alejadas de la idea de Belleza-Bondad-Verdad que domina la estética platónica. Además, en la comedia y en la tragedia, el poeta oculta su voz, se esconde tras sus personajes, se hace pasar por otros, algo que, a los ojos de Platón, no supone un comportamiento noble porque no contribuye al bien y a la justicia sociales.

No todos los intérpretes del pensamiento de Platón están de acuerdo en este punto. Havelock piensa, por ejemplo, que en los diálogos platónicos no se realiza ninguna distinción formal entre épica y tragedia. Es más: a veces se habla de la tragedia —advierte Havelock— en términos que son perfectamente extensibles a toda la poesía en general y, por tanto, nada autoriza a distinguir entre Homero y Esquilo, por ejemplo. En definitiva, Havelock rechaza todos los intentos de atenuar los ataques de Platón a la poesía y pide que se acepte abiertamente la actitud negativa del filósofo frente a los poetas. Éstas son sus palabras al respecto:

> Estos métodos para debilitar los ataques platónicos consisten en debilitarlos haciendo que se dispersen en toda una variedad de objetivos. La intención es buena, pero responden a una equivocada noción del espíritu y del contenido de la argumentación. La cual conforma un todo unitario; se lanza, como veremos en un análisis posterior, en primer lugar contra la expresión poética en cuanto tal, y luego contra la experiencia poética en cuanto tal; y se lleva a cabo con intensa seriedad. Platón se expresa apasionadamente, como convencido de que se está enfrentando a un formidable oponente, capaz de congregar en su defensa todas las fuerzas de la tradición y de la opinión contemporánea. Alega, arguye, denuncia, lisonjea. Es David plantado ante Goliat. Y se expresa como si no tuviera opción, como si no le quedara más remedio que pelear a muerte.
>
> Hay en todo esto algo misterioso, una especie de rompecabezas histórico. No lo resolveremos haciendo como que no existe, esto es: suponiendo que Platón no quiso decir lo que dijo (1994: 24).

Resumiendo, puede decirse que Platón apela tanto a motivos formales, como de contenido, como pragmáticos, para justificar su condenación de la poesía. Rechaza las composiciones vinculadas al modo de enunciación de la imitación dramática —punto de vista for-

mal—, considera que lo que estas composiciones dicen es falso —punto de vista del contenido— y que, por tanto, su cultivo podría provocar efectos lamentables en la comunidad —punto de vista pragmático—.

3.7. La escritura

La actitud negativa de Platón hacia la poesía se extiende también a la escritura. Claramente se advierte en el *Fedro*, que coincide con un momento en el que empieza a generalizarse la práctica de la escritura y ciertos hombres poderosos y respetados se niegan a escribir discursos porque lo consideran vergonzoso. «Los que gozan de mayor influencia y respeto en las ciudades —le dice el joven Fedro a Sócrates— se abstienen por vergüenza de escribir discursos y de dejar obras debidas a su pluma, temiendo por su reputación en la posteridad, no sea que váyan a ser llamados sofistas» (*Fedro*, 257*d*-258*a*). Sócrates precisa: «no es vergonzoso el hecho en sí de escribir discursos», sino el hecho de escribirlos mal (*Fedro*, 258*d*). Y exactamente lo mismo podría decirse, para Sócrates, de un discurso oral: puede estar bien o mal compuesto. Sólo será un discurso de calidad si el orador que lo pronuncia conoce la verdad de aquello sobre lo que habla. Sócrates cree que es éste un «requisito necesario» (*Fedro*, 259*b*-260*b*). Se pisa así, claramente, el terreno de la retórica, definida por Sócrates en este diálogo como «el arte de los discursos» (*Fedro*, 260*b*-*d*). De hecho, puede decirse que lo que Sócrates va a hacer es lanzar un ataque contra la retórica del momento por su indiferencia con respecto a la verdad (Gil, 1985: 268). Cree que los oradores deberían plantearse tan en serio como los filósofos el problema del conocimiento, pues sólo así podrá existir una retórica científica.

Estas reflexiones llevan a Platón a referirse en el *Fedro* a la conveniencia o inconveniencia de componer discursos escritos. Esta cuestión había quedado apuntada al principio del diálogo y ahora va a ser abordada en profundidad. Se alude primero a la invención de la escritura a partir de un mito cuyo origen sitúa Sócrates en Egipto (274*b*-275*b*). Theuth, un prestigioso inventor, presenta al rey Thamus uno de sus grandes inventos: la escritura. Le asegura que este invento hará más sabios a los hombres y aumentará su memoria, pero el rey le replica que, en realidad, las letras van a provocar el efecto contrario del que su inventor cree: provocarán el olvido, pues la gente dejará de ejercitar su memoria y en lugar de buscar el conocimiento en su propio interior lo buscarán en el exterior, en los libros. De este modo no se alcanzará una sabiduría verdadera, sino una apariencia de sabiduría y los hombres presumirán de saber muchas cosas sin haber alcanzado el conocimiento por la vía correcta: esforzándose por encontrarlo en su interior con ayuda de un maestro. Merece la pena acudir directamente al diálogo. Sócrates relata cómo Theuth presenta al rey Thamus su invención de las letras, entre otras artes, técnicas y ciencias, con estas palabras: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos», palabras a las que Thamus responde:

> ¡Oh, artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente igno-

rantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad (*Fedro*, 274*e*-275*b*).

Y más adelante, al comparar Sócrates la escritura con la pintura, afirma:

Lo que yo creo, en efecto, que hay de terrible en la escritura es también, Fedro, que se parezca tanto a la pintura. De hecho, los vástagos que genera la pintura aparecen ante nosotros como seres vivos; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con los escritos: da la impresión de que lo que dicen está animado por el pensamiento; pero si se les dirige la palabra con la intención de entender lo que dicen, significan siempre una única cosa, y siempre la misma. Y algo más: una vez algo ha sido puesto por escrito, las palabras empiezan a rodar de aquí para allá, igual entre los entendidos que entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber a quiénes conviene hablar y a quiénes no (*Fedro*, 275*d-e*).

Estos mismos argumentos esgrime Platón en su *Carta VII* —quizá apócrifa— a propósito de la visita al rey Dioniso II y de los libros que éste ha escrito. Pero regresando ahora al *Fedro*, conviene advertir sobre todo cómo el rey le da la vuelta a los argumentos de Theut. Como diría Derrida, lo que se presentaba como un fármaco en sentido positivo —remedio para curar una enfermedad— se convierte en un fármaco negativo —un veneno— (Derrida, 1997: 140 y ss.). Lo que se presentaba como una medicina benéfica —la escritura, que aumenta el saber y reduce el olvido— pasa a ser visto como un peligro que puede «agravar el mal en lugar de remediarlo» (Derrida, 1997: 145). La postura personal de Platón al respecto fluctúa entre el rechazo abierto a la escritura y su aceptación resignada. Por una parte, la siente como una amenaza para el viejo método educativo de la dialéctica practicado por su mismo maestro, Sócrates. Pero, por otro lado, sabe que no puede dar totalmente la espalda a la innovación, al progreso, y la práctica de la escritura estaba ya imponiéndose con fuerza como un gran logro. De hecho, el mismo Platón reconocerá en las *Leyes* la importancia de la escritura en el momento de fijar una ley: una vez escrita, ya no se altera y se presta así a un cuidadoso estudio para que el juez, o quien sea, pueda comprenderla bien (*Leyes*, 957*c*).

Veamos ahora más detenidamente el primer punto: la nostalgia de la dialéctica. Platón había aprendido de Sócrates que el verdadero maestro se ocupa de engendrar bellos discursos en su discípulo, de enseñarle a hablar con precisión y convencer a los demás mediante un hábil dominio de la palabra. Había aprendido, pues, que a través del diálogo, de la discusión, del arte de la conversación, podía llegarse hasta la verdad. Que ése era el mejor camino. Que era preciso conseguir que los interlocutores, tras exponer sus respectivos argumentos, llegaran a un común acuerdo. Por eso la escritura podía ser vista como un factor distorsionador de la verdad: no se puede dialogar, contraargumentar. No es posible refutar una idea escrita porque no se tiene delante a ningún interlocutor. La comunicación escrita es una comunicación en ausencia: el autor no está presente cuando el lector se enfrenta al mensaje. La escritura es, pues, huérfana: su padre nunca está ahí para protegerla (Derrida, 1997: 114 y ss.). Lo que confiere un tono autoritario, dogmático, al texto escrito: el escritor presenta su verdad y no admite discusión porque no está delante del lector.

Está claro que Platón prefiere la palabra viva, la de la conversación, a la palabra muerta, hierática, del discurso escrito. La palabra viva puede defenderse si la atacan injustamente, puede responder a las preguntas que se le plantean, mientras que la palabra escrita dice siempre lo mismo. El discurso vivo, animado, de la palabra hablada permite sembrar la semilla del saber en otras almas, actividad que ocupa el lugar central en el *Banquete*. Explica Platón en este diálogo que el amor consiste en el deseo de engendrar en belleza (206*a-c*). Ca-

ben entonces dos posibilidades: engendrar físicamente en belleza, es decir, la simple procreación, planteada en el diálogo como cierta búsqueda de la inmortalidad a través de los hijos (*Banquete*, 207*a-d*), o bien engendrar espiritualmente en belleza, que es un grado superior basado en un eros educacional, un impulso que conduce a guiar a otro ser por el camino de la virtud y la sabiduría (*Banquete*, 208*b* y ss.). Diotima de Mantinea —la sacerdotisa que le contó a Sócrates todo lo que éste sabe sobre el amor— explica que en los primeros grados de la iniciación del amor conviene «enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos» (*Banquete*, 209*d*-210*b*), y es ahí donde apunta la necesidad de una paternidad espiritual, según la cual, el hombre, como explicó Marcelino Menéndez Pelayo parafraseando a Platón, «viviendo íntimamente unido con el ser hermoso y amado, fecunda el germen de las virtudes que yace en su alma, y habla con él de virtud, y le encamina a ella, con familiaridad todavía más sagrada que la de los padres y los hijos» (1944, vol. I: 42). El amor del que nos habla Platón es un amor homosexual en el que intervienen un iniciador y un iniciado, el filósofo maestro y su joven discípulo. Sensualidad y pederastia juegan un importante papel en los inicios de un proceso que habrá de culminar en una experiencia inefable, el momento supremo de la contemplación de la forma ideal de la Belleza, esa forma inmutable de la que participan todas las cosas bellas. Se entiende, pues, que la dinámica de la enseñanza tiene que estar basada en el diálogo entre maestro y discípulo, y parece obvio que la escritura impide ese diálogo y se convierte en un peligro para el desarrollo de la sabiduría, sobre todo porque puede suponer el fin del método educativo de la dialéctica, que se centra en enseñar a discutir con otros interlocutores para llegar a la verdad. Aunque la dialéctica no es sólo discusión, sino un complejo método para llegar al conocimiento que consiste en ir desmenuzando progresivamente el objeto de estudio, en dividirlo en partes e ir estudiando por separado cada una de ellas (Gil, 1985: 271). Sócrates mismo se confiesa «un enamorado de esas divisiones y sinopsis» (*Fedro*, 266*a-c*).

Volviendo a la dialéctica como arte de la conversación, está claro que para Platón este método resulta el más apropiado para la enseñanza filosófica. Mucho más que cualquier método basado en la práctica de la escritura y la lectura. En el mito antes citado, el de Theuth y Thamus, la invención de la escritura es presentada —antes de ser discutida— como una especie de fármaco que puede ayudar a hacer frente al olvido. La palabra escrita se mantiene intacta con el paso del tiempo y es por tanto una gran ayuda para la memoria de la humanidad: el pasado se mantendrá vivo gracias a ella. Pero Platón recela de ese fármaco. Lo cierto es que recela de todo fármaco —ya sea administrado con fines terapéuticos o con cualquier otro objetivo— porque supone siempre una sustancia ajena a lo natural; es más: una sustancia que trata de frenar un proceso natural —la enfermedad, por ejemplo—. Y al comparar en el *Fedro* la escritura con un *fármacon*, está diciendo exactamente eso: que la palabra escrita no es lo normal, lo natural. Que es palabra muerta y no viva. Que es lo opuesto del *Logos* vivo, del discurso racional en movimiento, creciendo a medida que se lo necesita, tal y como *se lo necesita*, es decir: ajustándose a las necesidades de cada momento —que están marcadas por la actitud de los interlocutores y, en definitiva, por todo lo que conforma el contexto de una conversación—. Lo que Emilio Lledó ha llamado «el silencio de la escritura» (1991) hace referencia a la imposibilidad del diálogo frente a la obra escrita. Es precisamente esta imposibilidad la que justifica la presencia de un intérprete y, en definitiva, el nacimiento de la hermenéutica (Lledó, 1995: 119).

Por otra parte, en el *Fedro* se plantea cómo las huellas o marcas de la escritura —los *típoi*— suponen una gran amenaza para la memoria: el escritor sabe que, una vez fijadas las señales físicas sobre una tablilla, puede ausentarse sin problemas porque esos signos permanecerán allí, seguirán estando a su servicio, llevando su palabra hasta lugares tal vez insospechados, y la confianza en ellos terminará por adormecer la capacidad de la memoria (De-

rrida, 1997: 156-157). Quienes se dediquen a la escritura no podrán ser, pues, verdaderos sabios; a lo sumo serán falsos sabios: sofistas.

Además, para Platón la escritura deviene, en tanto que redoblamiento del signo hablado, un «signo de signo» o, si se prefiere, un «significante del significante fónico» (Derrida, 1997: 164). Si el signo hablado está ya supliendo a algo, a la cosa nombrada, al referente, el signo gráfico es el suplente de un suplente: está ahí *en lugar de* la palabra viva, oral, de la conversación. Lo que recuerda una de las causas por las que Platón condenaba a los poetas: al imitar la realidad empírica, imitan lo que ya es de por sí una imitación. En ambos casos se desciende hasta un tercer grado imitativo, es decir: en ambos casos se produce un considerable alejamiento de la verdad. Podría pensarse lo mismo respecto de la memoria: al basarse en el recuerdo de algo, repite eso que recuerda. Sin embargo, lo que el recuerdo trae a la memoria es la presencia del *eidos*, la esencia de lo recordado. De este modo, la actividad repetitiva de la memoria —y no se olvide aquí la importancia que la *anamnesis* adquiere en la metafísica platónica— queda connotada positivamente, pues trata con las esencias y, por tanto, con la verdad, mientras que la de la escritura se mantiene en un nivel muy inferior. Está claro, pues, que la escritura no puede ser vista como un buen método de enseñanza y es obvio que las reflexiones de Platón muestran una notoria preocupación por los métodos de la *paideia*, la educación. Hasta el final del diálogo sostendrá que lo más recomendable es hacer uso del arte dialéctica. Además insistirá en la importancia de escoger un alma adecuada, un buen discípulo en quien sembrar la semilla del conocimiento, algo que mediante la escritura no puede hacerse con la misma seguridad, pues «basta con que algo se haya escrito una vez —afirma Sócrates— para que el escrito circule por todas partes lo mismo entre los entendidos que entre aquellos a los que no les concierne en absoluto, sin que sepa decir a quiénes les debe interesar y a quiénes no» (*Fedro*, 275*b-e*). Por otra parte, Platón está convencido de que la escritura no puede transmitir completamente el conocimiento de quien escribe, que es siempre mucho más complejo y que sólo dialogando con él, dejándose convencer por sus palabras directamente escuchadas, puede llegar a captarse. En definitiva, puede decirse que Platón acepta la práctica de la escritura sólo cuando quien está detrás es un autor absolutamente responsable, seriamente comprometido con la verdad y con la educación del ciudadano, pero a la vez sugiere que semejante individuo debería preferir siempre la dialéctica y dedicarse a la escritura únicamente como entretenimiento o bien como recordatorio cuando le llegue la edad del olvido, la vejez (*Fedro*, 276*c-e*).

4. Aristóteles: *Poética* (s. IV a. C.)

4.1. Introducción

Sabemos que Aristóteles (siglo IV a. C.) dedicó bastante tiempo a reflexionar sobre problemas literarios y que expuso sus ideas en varios tratados. Algunos no se han conservado, como es el caso de *Sobre los poetas* y de *Problemas homéricos*, pero otros han llegado a convertirse en obras fundamentales para la reflexión sobre el fenómeno literario, como la *Retórica* y, sobre todo, la *Poética*. Y lo cierto es que no todo termina ahí, pues incluso en la *Política* desliza Aristóteles varias alusiones a temas literarios, y es interesante ojear también en este sentido el tratado *Sobre la interpretación*, recogido en sus *Tratados de Lógica (Organon)*.

Aristóteles fue el alumno más destacado de la Academia platónica, pero se mantuvo allí sólo hasta la muerte de Platón y luego abandonó la institución, al parecer porque discrepaba ya de algunas ideas del maestro y, sobre todo, porque no era tan ortodoxo con la filosofía

platónica como el resto de discípulos que permanecían allí. Una primera diferencia que puede señalarse con respecto a Platón es que Aristóteles no es un artista, mientras que Platón escribe sus diálogos con tanta calidad que cabe situarlos tanto en el ámbito de la filosofía como en el de la poesía. Aristóteles, en cambio, expone sus ideas como teórico y erudito, sin preocuparse demasiado por la belleza de su formulación.

Es importante recordar que todas las reflexiones de Platón acerca de la poesía estaban condicionadas en último término por sus preocupaciones políticas: cómo educar a los jóvenes para garantizar un buen futuro a Atenas, para conseguir que esté bien gobernada y no en manos de la barbarie. En tiempos de Aristóteles, sin embargo, el futuro de Atenas ya había sido decidido, se había convertido en una potencia sólo de segundo orden, de modo que no era tan urgente ya condicionarlo todo a cuestiones políticas y de ahí que Aristóteles pudiera dedicarse más a reflexionar sobre cuestiones específicamente literarias, dando paso a un marcado formalismo (Hall, 1982: 20). Por otra parte, está claro que la filosofía platónica es abstracta, pura metafísica, mientras que Aristóteles —más cerca en este sentido de los presocráticos— se interesa especialmente por la *fisis*, por la naturaleza —o por la realidad, si se prefiere—, y no la considera imperfecta como hace Platón. Para conocer la realidad, según Aristóteles, lo importante es la investigación de las cuatro causas que constituyen la verdadera ciencia: causa material —estudio de la materia de la que está hecha el objeto de investigación—, causa motriz o eficiente —estudio de aquello que ha dado lugar al objeto, su origen—, causa formal —estudio de aquello que ha dado al objeto la forma que tiene—, causa final o teleológica —análisis de la causa para la que está destinado el objeto—.

Examinar la última de estas causas, la final o teleológica, deviene una cuestión de suma importancia para los intereses de la estética porque se entiende que sólo se comprende bien un objeto estético —la tragedia, por ejemplo— si se sabe cuál es su finalidad última. Es posible así, como luego se verá, hablar de una estética del *telos*, de la finalidad. Pues Aristóteles observa que los objetos de la naturaleza sufren alteraciones, evolucionan por causas naturales, mientras que los objetos artísticos están manipulados por su creador, presentan una fisonomía acorde con la finalidad que persiguen y es preciso, para valorarlos adecuadamente, conocer antes cuál es esa finalidad. Con este tipo de observaciones, Aristóteles se aparta de la idea del artista como un ser inspirado y presenta la idea del artista consciente, el artesano que elabora una obra pensando en la eficacia que tiene que tener para conseguir eficazmente su objetivo último. Está claro, pues, que para Aristóteles el arte es sobre todo técnica, y no el resultado de un rapto divino absolutamente irracional. Y *techné* está muy cerca de *epistéme*: técnica implica conocimiento. Recuérdese que, para Platón, el poeta no tiene conocimiento directo de lo que imita y, además, al entrar en un estado de trance es incapaz de explicar luego sus propios versos. Esta postura no puede ser mantenida ya a la luz de las reflexiones aristotélicas. Sobre todo de las recogidas en la *Poética*, texto que puede ser considerado el primer estudio especializado y sistemático sobre el hecho poético.

Y lo primero que hay que advertir acerca del texto de la *Poética* es que nos ha llegado en un estado muy fragmentario, lleno de interrupciones. Parece ser que no era un texto preparado para ser publicado, sino simplemente un conjunto de anotaciones para pronunciar un discurso de tipo didáctico. Compuesta alrededor del año 334 a. C., acaso no fuera la *Poética* más que una parte de los apuntes que preparaba Aristóteles para impartir sus clases en el Liceo (Asensi, 1998: 60). Tradicionalmente, las obras de Aristóteles se dividen en *exotéricas* —obras acabadas, preparadas para difundir teorías y destinadas a toda clase de público— y *esotéricas* o *acroamáticas* —obras sin terminar, especie de apuntes o esquemas para organizar las explicaciones sobre algún tema—, y parece ser que la *Poética* debe inscribirse en este segundo grupo (García Yebra, 1988: 7). El tipo de lenguaje utilizado, y la sintaxis —al parecer, bastante descuidada, según asegura José Alsina (1996: 212)— invitan a plantearse esta

cuestión. Pero sobre todo invitan a ello las constantes incoherencias. Por ejemplo: Aristóteles usa aquí el término *catarsis* y en otra obra, la *Política*, dice que este término está explicado en la *Poética*, pero no es así. Además, en la *Retórica* nos dice que en la *Poética* habla de las formas de lo cómico, y el caso es que en la misma *Poética* leemos: «[...] de la comedia hablaremos después», pero lo cierto es que no se llega nunca a ese pasaje anunciado (González, 1992: 16). De hecho, en el estado mutilado en el que nos ha llegado, la *Poética* es, fundamentalmente, un riguroso análisis de la tragedia. Estos y otros detalles —como el hecho de que Diógenes Laercio hable de los dos libros de la *Poética*— hacen sospechar que se ha perdido al menos otro libro de la *Poética* en el que estarían explicados todos esos temas que Aristóteles dice haber explicado.

Por otra parte, son varios los problemas que plantea la terminología técnica utilizada, pues algunas palabras se prestan a múltiples interpretaciones, dado que Aristóteles no siempre define con precisión, da cosas por sabidas y, además, se apoya a veces en obras de su época que ha visto representar y que nosotros no conocemos porque no se han conservado. Así, cuando ejemplifica alguno de los conceptos presentados, a menudo no queda claro lo que quiere decir. Aunque, por suerte, también cita obras anteriores a su época que sí hemos conservado. Por ejemplo: cita a Homero y a los tres grandes trágicos —a Sófocles, a Eurípides y a Esquilo—. En estos casos, es más fácil entender los planteamientos aristotélicos. Pero otras veces, lo cierto es que queda la duda de si lo que dice Aristóteles tiene su fundamento en hechos comprobados o si, por el contrario, eran sólo hipótesis de trabajo por confirmar. No hay que descartar la segunda posibilidad porque algunas de las cuestiones desarrolladas no se aprecian en varias de las obras conocidas. Lo que parece más seguro es que Aristóteles basa sus reflexiones en tragedias que conoce muy bien y busca regularidades entre ellas para presentar una teoría literaria, pero acaso otras obras que no conoció, o que conoció pero no le gustaban, seguían otros rumbos. Nada autoriza a pensar, en principio, que todas las tragedias griegas se ajusten al esquema trazado por Aristóteles. Algunos críticos han señalado, de hecho, que si la *Poética* ha tenido tanta repercusión ha sido porque la mayoría de comentarios se realizan sobre una obra maestra como es el *Edipo rey*, de Sófocles. Pero otras grandes obras —como *Las Troyanas*, *Las Bacantes* o *Edipo en Colona*— se apartan considerablemente del esquema aristotélico. De modo que la lectura de la *Poética* no proporciona un conocimiento completo de lo que fue la tragedia griega.

4.2. Ideas básicas de la *Poética*

Suele decirse que la *Poética* es «el inexcusable punto de partida de la historia de la teoría de la literatura» (Asensi, 1998: 59). Lo cierto es que se da en ella una perfecta combinación de teoría y de crítica literaria. Para empezar, está compuesta por una serie de reflexiones que no son un *a priori*, sino un *a posteriori*: se basan en un conocimiento minucioso de varias tragedias griegas. Esto presupone una previa operación axiológica, valorativa, por parte de Aristóteles, un filtro estético que le hace escoger unas obras y no otras para formar el *corpus* a partir del cual va a presentar su teoría (Dolezel, 1997: 50). Se da primero, pues, un juicio crítico y, a continuación, comienza la reflexión teórica. Y es que la teoría literaria, si quiere ser ciencia, tiene que ser fundamentalmente descriptiva, es decir, tiene que basarse en el estudio de fenómenos concretos y no puede, por tanto, escapar a una previa actividad crítica, valorativa, por mínima que pueda ser. Así, aunque el propósito primordial de Aristóteles sea hacer ciencia —y, tal como él la entendía, la ciencia tiene que aspirar a revelar los atributos esenciales de sus objetos de estudio—, no le queda más remedio que pasar antes por la práctica analítica y luego intentar dar el paso siguiente: de lo particular-concreto a lo

general-universal. Son interesantes, a este respecto, las observaciones recogidas en la *Historia de la teoría literaria* de Carmen Bobes *et al.*:

> La *Poética* ha hecho aparecer en la cultura de Occidente dos tradiciones intelectuales y de investigación sobre la literatura: la poética y la crítica literaria. Para la poética, el problema central está en formular la epistemología de un estudio científico; para la crítica, el problema está en señalar criterios válidos para la valoración estética. Aristóteles centró este dilema: la poética, en cuanto ciencia debe ser descriptiva, pero como su objeto tiene carácter estético, ~~no puede eludir los temas de tipo axiológico~~. La solución está en hacer una poética de la estructura ideal. Y los pasos para ello serían: partir de la intuición para seleccionar el corpus, analizar preferentemente las formas, y alcanzar, en lo posible, enunciados generales, que se constituyan en canon para iniciar, nunca en forma dogmática, otras investigaciones (Bobes *et al.*, 1995: 93-94).

Para resumir este primer apartado puede decirse que la *Poética* se basa sobre todo en una descripción estructural de la tragedia que permite la creación de un metalenguaje y en este sentido nos sitúa en el campo de la teoría literaria, pero también se advierte cómo Aristóteles va formulando continuamente juicios críticos sobre obras concretas para determinar el valor de las tragedias griegas existentes y orientar a los poetas del presente y del futuro, de modo que hay también en su tratado una gran dosis de crítica literaria. Aunque hay que reconocer, con Lubomir Dolezel, que el interés fundamental de Aristóteles se encamina hacia el descubrimiento de «los *atributos esenciales* de la poesía» y esto le lleva a «descartar las propiedades contingentes y variables de las obras poéticas individuales» (Dolezel, 1997: 37). En este sentido puede afirmarse que la de Aristóteles es claramente una poética universalista.

Suele decirse que en la *Poética* se encuentran dos tipos de observaciones, unas de ámbito general, referidas a la poesía en el amplio sentido del término —abarcan desde el capítulo primero al quinto—, y otras más específicas, que se centran fundamentalmente en un género poético concreto: la tragedia —abarcan desde el capítulo seis hasta el veintiséis—. De todos modos, lo cierto es que varios de los comentarios referidos al género trágico tienen también una dimensión genérica, pues son perfectamente aplicables a otras modalidades poéticas. Como principios generales de la *Poética* cabe señalar, fundamentalmente, la *mímesis*, la verosimilitud y la teoría de los géneros, aunque podrían añadirse también la fábula, la metáfora y la *catarsis*, como hacen algunos autores (Asensi, 1998: 76-88). Convendrá examinar detenidamente todos estos aspectos.

4.2.1. *La* mímesis

El concepto fundamental en el que basa Aristóteles su definición de la poesía —que es, para él, «sinónimo de creación literaria, ya sea en verso o en prosa, en forma dramática o en forma diegética» (Bobes *et al.*, 1995: 95)— es el de *mímesis*. A su juicio, lo que los poetas hacen es imitar la naturaleza, y si existen distintos géneros poéticos —epopeya, tragedia, comedia, ditirambo, aulética, citarística— es sencillamente porque existen diversas maneras de llevar a cabo la *mímesis*. En realidad, Aristóteles no llega a especificar qué entiende exactamente por *mímesis* de la naturaleza. De hecho, no especifica ni qué hay que entender por *mímesis* ni a qué se refiere cuando habla de la naturaleza. Por el contexto general de la *Poética* puede inferirse, sin embargo, que *mímesis* equivale a representación y que por *naturaleza* hay que entender las acciones humanas. Es decir, la realidad que el poeta imita es la de la naturaleza humana (Schreiber, 1971: 164).

Se recordará que ya Platón hablaba de la poesía como imitación y que, entendido este concepto dentro de la metafísica platónica, adquiere connotaciones claramente negativas: el poeta imita lo que de por sí ya es una imitación imperfecta de las verdaderas esencias, con lo cual la poesía se sitúa en el último grado dentro de la escala del conocimiento y pierde así toda posibilidad de tener valor ontológico. Para Platón, el conocimiento no es posible mediante la *mímesis*, sino mediante la *anamnesis* —el recuerdo de lo universal a partir de lo particular—. Con Aristóteles, sin embargo, las cosas cambian sustancialmente. Para empezar, el estagirita no establece ninguna diferenciación entre las cosas de la realidad empírica y sus esencias inmutables, la entidad no es para él una copia pasiva del verdadero ser, sino que ella misma es el verdadero y único ser, de modo que la poesía no es ninguna imitación en segundo grado, sino una imitación en primer grado. En todo caso, podría decirse que es una imitación de lo universal en lo particular y que, por tanto, sí puede ser fuente de conocimiento. Además, Aristóteles deja entrever en algunos pasajes de la *Poética* que el poeta presenta las cosas, no como son, sino como debieran ser, y esto implica que —si se quiere mantener el sistema platónico— la poesía está más cerca de las Ideas o arquetipos, de la pureza, que de la realidad tangible e imperfecta.

Por otra parte, más que de imitación hay que hablar en el caso de Aristóteles de representación. Imitación sugiere una pura copia pasiva, mientras que representación implica ya una actividad creativa por parte del poeta. Y si la pasividad queda sustituida por una creatividad, puede decirse que, para Aristóteles, la *mímesis* se realiza en forma de *poiesis* (Schreiber, 1971: 163-164).

Ya sea desde la perspectiva platónica o desde la aristotélica, lo cierto es que la concepción de la poesía como mímesis será absolutamente determinante para la historia de la literatura. De hecho, hasta el siglo XVII no surgirá una poética no mimética, basada en una concepción de reinos imaginarios como mundos posibles (Dolezel, 1990: 25).

En la *Poética*, Aristóteles asegura que «imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez» —de hecho, imitando es como el niño aprende a asumir la mayoría de las reglas que rigen el funcionamiento social— y que supone una fuente de placer porque a todos nos gusta reconocer una representación exacta de algo o alguien, aunque lo representado sea en la realidad horrible. El placer —se entiende— está en la perfección de la imitación, no en la belleza de lo imitado. Hay que hablar, por tanto, del placer del reconocimiento: se experimenta un gozo al reconocer en la obra un trasunto de algo que se conoce en la realidad. Si imitar es algo inherente al hombre y, además, es fuente de placer, se explica fácilmente el origen de la poesía: era algo prácticamente inevitable.

4.2.2. *La verosimilitud*

Para Aristóteles, la verosimilitud supone un principio poético fundamental. Lo que significa que el poeta tiene que llevar a cabo la actividad mimética siempre de manera verosímil, es decir, los hechos que conforman su obra tienen que ajustarse perfectamente a las leyes de la causalidad que rigen el funcionamiento de la realidad. Sólo si se respeta esta exigencia puede luego el espectador reconocer fácilmente las acciones humanas imitadas e identificarse con los personajes, que es, como luego se verá, un aspecto clave de la representación trágica. De todos modos, lo que realmente exige el principio de la verosimilitud es fidelidad, no tanto a la realidad sensible cuanto a los mecanismos por los que ésta se rige, y esto significa que, en gran medida, «la poesía es libre respecto a la naturaleza que imita» (Asensi, 1998: 73). El poeta no tiene que ser absolutamente preciso en el momento de imitar las leyes del funcionamiento del mundo —no es ningún científico—, pero sí tiene que

causar la impresión de que lo hace. Piénsese, además, que a veces ocurren realmente cosas que parece increíble que hayan podido ocurrir, es decir, que en cierto modo lo inverosímil tiene cabida dentro de la realidad cotidiana y, por tanto, puede tenerla también dentro de la poesía. O sea, que hasta cierto punto puede hablarse de *lo posible inverosímil*. Y también puede decirse que algunas cosas que es imposible que sucedan en la realidad tienen visos de verosimilitud porque siguen una lógica causal convincente —sería *lo imposible verosímil*—. Hay tramas que sabemos que no podrán suceder jamás realmente, pero están tan bien entrelazados todos los detalles que la sostienen que les otorgamos una credibilidad poética. Y es que lo importante para la *mímesis* artística es que los hechos que son naturalmente imposibles, fantásticos o inverosímiles dejen de resultarlo en el contexto de la obra en la que se integran. Todo esto lleva a la conclusión —siempre según los comentarios aristotélicos— de que el objeto de imitación propio de la poesía no es tanto la realidad —lo que efectivamente ha sucedido— cuanto lo que podría ocurrir en la realidad de acuerdo con los mecanismos lógicos a los que ésta se ciñe. Lo que de hecho significa que «Aristóteles reconoce para el arte el estatuto de *ficción*, y, por lo tanto, de no referencialidad» (Bobes *et al.*, 1995: 96). Claramente se advierte esto en el momento en que explica que la poesía y la historia comparten la verosimilitud, y que la diferencia entre estas disciplinas no reside en el hecho de que una esté compuesta en verso y la otra en prosa, sino en el hecho de que la historia habla del pasado —de lo que efectivamente ha sucedido— y la poesía de lo que verosímilmente podría pasar. Aristóteles llega incluso a afirmar que el poeta debe preferir los hechos naturalmente imposibles si éstos devienen verosímiles a los hechos naturalmente posibles pero que comprometen en cierto modo la verosimilitud. Y precisamente en favor de la verosimilitud, Aristóteles se muestra contrario a desenlances basados en el recurso conocido como *deus ex machina*, con el que se hace que una fuerza superior —alguna divinidad, normalmente, pues la *machina* era una especie de grúa rudimentaria que permitía la aparición de dioses en el cielo— solucione los conflictos humanos milagrosamente. Para Aristóteles, echar mano de este recurso supone, además, un síntoma evidente de pobreza creativa, pues el poeta se descubre incapaz de encontrar un desenlace lógico para la acción, incapaz de conseguir que las partes de la obra estén lo suficientemente compenetradas entre sí como para que se llegue al final de forma natural.

4.2.3. *Teoría de los géneros literarios*

Como se ha dicho ya antes, los distintos géneros poéticos suponen distintas maneras de realizar la actividad mimética. Más concretamente, los géneros se diferencian entre sí, o bien por el *medio de imitación*, o bien por el *objeto de imitación* o bien por el *modo de imitación*. Así se lee en la *Poética*:

> La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y el ditirambo y, en gran medida, la aulética y la citarística, son todas en general mimesis; pero difieren unas de otras en tres aspectos: o bien mimetizan con medios diferentes, o cosas diferentes o de una forma diferente y no de la misma (1447*a*).

Según explica Aristóteles, las artes poéticas —sintagma que engloba las artes musicales— imitan a través de tres medios posibles: el ritmo, la armonía o el lenguaje. Así, la citarística —que remite a instrumentos de cuerda— y la aulética —arte de la flauta y otros instrumentos de viento— se basan en la armonía y el ritmo, mientras que la poesía utiliza como medio de imitación únicamente el lenguaje. En cuanto al objeto de imitación, la poesía imita —según se ha visto ya— acciones humanas. Los hombres que llevan a cabo esas accio-

nes pueden ser mejores, peores o iguales que el espectador medio. Así, la tragedia deviene el tipo de *mímesis* más grave, pues se basa en la imitación de acciones nobles llevadas a cabo por gente noble, personajes que el espectador reconoce superiores a él. Y lo mismo sucede con el objeto de imitación de la épica: también imita el poeta acciones nobles de gente noble. En cuanto a la comedia, la imitación se centra en acciones risibles —normalmente consideradas defectos o vicios— típicas de gente ordinaria, de hombres pertenecientes a las capas inferiores de la estructura social. Aristóteles indica además la necesaria adecuación entre el tipo de imitación que se lleva a cabo y el metro empleado para hacerlo, con lo que anuncia ya lo que será la futura ley del *decoro*.

De los géneros apuntados, son la épica y la tragedia los que reciben mayor atención por parte de Aristóteles. Ya se ha visto que en ambos casos la *mímesis* está relacionada con el comportamiento y las costumbres de la nobleza y que, por tanto, lo que pasa a primer plano son siempre acciones eminentes, acciones que están a la altura de quienes las llevan a cabo. Sin embargo, Aristóteles señala una diferencia importante entre estos dos géneros poéticos, una diferencia que está relacionada con el modo formal de imitación: la epopeya es poesía narrativa, mientras que en la tragedia alternan versos y cantos. En poesía, el poeta puede escoger o bien narrar los acontecimientos, o bien dramatizarlos, esos son los dos modos de imitación fundamentales, y en el caso de la épica es el primero de ellos el que domina, mientras que en la tragedia no se narran las acciones, sino que son los mismos personajes quienes actúan ante el espectador protagonizando ciertos conflictos. Salvando las diferencias señaladas, en general la epopeya y la tragedia tienen que ajustarse a una misma poética, a unas mismas reglas. De todos modos, Aristóteles no oculta su preferencia por la tragedia. De hecho, el grueso de la *Poética* se centra, como se ha dicho ya, en un análisis —que hoy llamaríamos estructural— de este género poético, y sólo tangencialmente se refiere Aristóteles a otros géneros como la épica, la comedia o la historia.

Retomando ahora la cuestión de los modos de enunciación, cabe señalar que dentro del modo diegético o narrativo puede establecerse una importante subdivisión: puede tener lugar la narración en nombre propio (narración pura) o bien la alternancia entre narración en nombre propio y narración en nombre de otro (narración alternada). El primer caso, en el que el narrador siempre habla en nombre propio, se corresponde con el ditirambo, mientras que el segundo es característico de la épica. Aunque en realidad estas reflexiones se ajustan más al sistema platónico que al aristotélico. Se recordará que Platón vinculaba los géneros literarios con los modos de enunciación de la siguiente manera: el ditirambo revelaba el modo de la narración pura; la epopeya, el de la narración mixta; y la tragedia y la comedia, el de la imitación dramática (Genette, 1988: 225-226). El sistema aristotélico presenta importantes variaciones con respecto a este esquema: desaparece el modo mixto, la epopeya queda vinculada al único modo narrativo presentado y la poesía ditirámbica —cuyo *corpus* no nos ha llegado y sobre la cual Aristóteles habla ya como de algo perteneciente al pasado (Bobes *et al.*, 1995: 102)— deja de ser tenida en cuenta. Lo que no varía es, según Genette, la ausencia de referencias a la poesía lírica por no ser ésta mimética, opinión no compartida por otros autores, para quienes el ditirambo —lo veíamos ya al analizar la teoría de los géneros en Platón— era una de las modalidades de la lírica coral griega. En cualquier caso, lo cierto es que la narración pura, en la que el narrador no abandona jamás la palabra para cedérsela a algún personaje —o utiliza su voz pero para narrar el discurso de otro— parece una mera posibilidad teórica.

Dado que, para Aristóteles, el poeta es, fundamentalmente, un imitador, es lógico que prefiera un género mimético puro como la tragedia a aquellos otros en los que el poeta, haciéndose responsable absoluto de la narración, deja de imitar. Es justo lo contrario de lo que ocurría con Platón, para quien cualquier cesión de la palabra por parte del poeta suponía una condenable renuncia a lo propio en favor de la *mímesis* de lo ajeno.

4.2.4. *Principios específicos de la tragedia*

Como ha quedado ya antes anunciado, después de realizar varias consideraciones generales sobre la poesía, Aristóteles se centra en un género concreto: la tragedia. Habla también de la épica, pero sin dedicarle tanta atención. La definición más completa del género trágico aparece en el capítulo VI de la *Poética.* Se lee allí:

> La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones (1449*b*).

Como se ve, en esta deficición se alude no sólo al principio genérico de la *mímesis,* sino también al *medio de imitación* —ese lenguaje enriquecido que, como en seguida aclara Aristóteles, comporta ritmo, armonía y música—, al *objeto imitado* —una acción elevada y completa— y al *modo de imitación* —no narra el poeta, sino que los personajes actúan—. Y se alude también a esa expurgación de las pasiones de la piedad —o compasión— y el temor, lo que remite a uno de los conceptos de más difícil interpretación de cuantos aparecen en la *Poética*: la *catarsis.*

a) *La catarsis*

En la *Poética,* Aristóteles alude varias veces a que la tragedia tiene que crear un efecto determinado en el público. Se refiere a la *catarsis,* concepto que aparece explícitamente en tres conocidos pasajes de la obra aristotélica: en el libro VIII de la *Política* y en los capítulos VI y XVII de la *Poética.* Lo cierto es que este término ha recibido varias interpretaciones a lo largo de la historia. En principio, parece remitir a una especie de liberación de tensiones. Así se desprende al menos del pasaje en el que Aristóteles define la tragedia y dice que este género poético «con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación —catarsis— de tales pasiones» (1449*b*). Al parecer, el término *catarsis* proviene del campo de la medicina practicada por la escuela de Hipócrates, en cuyo contexto designaba un procedimiento curativo de ciertas enfermedades, y era utilizado también en el ámbito religioso para referirse a un tratamiento purificativo, de expiación de la culpa por medio de ciertos ritos. Trasladado al análisis de la tragedia, el concepto implica que la acción trágica tiene que conducir al espectador hasta un punto de máxima tensión para que luego, finalizada la representación, pueda tener lugar la liberación de esa tensión acumulada y llegue el relajamiento absoluto. Está claro que lo que se persigue es la implicación emocional del espectador. Más concretamente, se intenta suscitar en él dos emociones distintas: el temor y la piedad. Se siente piedad por el héroe que sufre y se teme llegar a sufrir alguna vez algo parecido, lo que podría ocurrir dado que la acción trágica se desarrolla de forma verosímil. Como se ve, uno de estos dos sentimientos es egoísta —el temor— y el otro totalmente altruista —la piedad o compasión—. Según explica Manuel Asensi, ambos resultaban «morbosos a los ojos de la cosmovisión griega» y, por eso, «el revivirlos durante el espectáculo trágico hace que el espectador se libere de ellos» (1998: 82). Se advierte aquí una clara discrepancia entre Aristóteles y Platón. Pues Platón condena la poesía trágica por sus efectos nocivos en el espectador: el poeta presenta a reyes y héroes sufriendo y eso lleva a conmoverse y así se debilita el alma y los hombres se hacen más sensibles y menos racionales, se dejan llevar por sus pasiones y asumen modelos de conducta impropios para el buen funcionamiento de la república. Aristóteles, por su parte, considera que el efecto que provoca una tragedia no es la asi-

milación de modelos de conducta socialmente reprobables, sino una auténtica liberación: conseguir que el espectador sufra con el personaje es fundamental porque luego, acabada la representación, tiene lugar esa terapia basada en la purgación de las pasiones negativas. De hecho, hay quien sostiene que el poeta trágico es una especie de homeópata. El procedimiento curativo de la homeopatía está basado en la aplicación, en dosis mínimas, de sustancias que, aplicadas a hombres sanos en cantidades mayores, podrían producirles justamente la enfermedad que trata de curarse. Y el poeta trata de liberar del sufrimiento que al espectador le provocan las emociones de piedad y temor justamente a través de la contemplación de ese mismo sufrimiento en otro, el héroe trágico. Esta explicación hunde en realidad sus raíces en la interpretación que de la *catarsis* ofrecieron autores como Robortello, Castelvetro o Vettori, dando paso a la denominada interpretación mitridática, cuyo nombre procede de Mitrídates, rey del Ponto que, para evitar ser envenenado —cuenta la tradición—, tomaba cada día una dosis no mortal de veneno con el objetivo de hacerse inmune a él. En el caso de la poesía trágica, la pertinencia de esta interpretación de la *catarsis* podría justificarse así: «El espectador al ver las desgracias de los personajes, deduce que él también es sujeto posible de las mismas desventuras y poco a poco se hace inmune a ellas fortaleciendo su ánimo para soportarlas, si acaso le suceden» (Bobes *et al.*, 1995: 133).

Como es obvio, las reflexiones de Aristóteles esbozan una estética del *telos*, de la finalidad última: todo en la tragedia está preparado para que el efecto catártico sea lo más eficaz posible.

b) *Elementos constitutivos de la tragedia*

Seis elementos constitutivos —o partes cualitativas— distingue Aristóteles en el género trágico: los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo, la melopeya y la fábula. Conviene verlos detenidamente.

Por los caracteres hay que entender el perfil psicológico de los personajes, que se concreta en su *ethos*, su comportamiento. Según Aristóteles, los personajes tienen que ajustarse a ciertos requisitos básicos: tienen que ser buenos o tratar de serlo —pues únicamente el sufrimiento de un hombre moralmente bueno puede mover a compasión—, tienen que mostrar una actitud coherente con los rasgos que los definen, que no pueden ser otros que los que les son naturalmente propios —un esclavo, por ejemplo, no puede comportarse con aires de nobleza; y la fuerza y la virilidad deben ser atributos de los hombres, y no de las mujeres—, tienen que ajustar sus acciones al comportamiento prototípico que más se le asemeje, es decir, a alguno de los tipos psicológicos fijados por la tradición —sobre todo si la fábula versa sobre un *mythos* consagrado es necesario que los personajes se ajusten a las expectativas del espectador—, y, finalmente, tienen que ser consecuentes, en el sentido de que deben mostrar siempre una misma manera de ser, es decir, ha de existir una fijeza en el carácter de principio a fin de la obra, manteniéndose así la fidelidad al esquema inicial, y, si se produce algún cambio repentino, ha de quedar muy claro que existe una causa explicativa que lo justifica (Asensi, 1998: 92-93). Como se ve, son cuatro las notas que exige Aristóteles en los caracteres: bondad, conveniencia, semejanza y constancia (García Berrio, 1977: 130). La más problemática a la hora de interpretar a Aristóteles es la de la semejanza, de la que en rigor sólo se dice que está relacionada con la constancia y la conveniencia, pero sin confundirse con ninguna de las dos. Tradicionalmente se interpreta este concepto de semejanza como la fidelidad a la tradición en los caracteres ya anteriormente trazados (García Berrio, 1977: 131).

En la tragedia, los personajes son siempre seres humanos porque la verosimilitud así lo exige y porque es importantísimo que el espectador llegue a identificarse con el héroe trági-

co, pues en definitiva el poeta tiene que conseguir que los hechos dramatizados se conviertan en patrones universales de la condición humana (Bobes *et al.*, 1995: 112). Los dioses no participan nunca directamente en la acción, pero de algún modo están siempre presentes en la conciencia del espectador, ya que continuamente son citados por los personajes. De este modo, es toda la concepción del cosmos que tenían los griegos lo que aparece de algún modo representado en la tragedia: todo lo divino y todo lo humano. Por eso se dice que la tragedia, debido a su carácter omniabarcador, tiene que ser concebida, más que como un género literario, como una manifestación cultural que refleja el espíritu y la idiosincrasia de la Grecia clásica.

Al hablar de la elocución y de los pensamientos, Aristóteles muestra la relación que mantiene la Poética con la Retórica. Los pensamientos vienen a ser los temas de la *inventio* retórica, además de hacer referencia a las ideas y conceptos que barajan los personajes, y la elocución —cuyo equivalente sería la *elocutio* retórica— remite a la manifestación verbal de la acción. Al analizar este último aspecto, Aristóteles trata tanto ciertos aspectos gramaticales como importantes cuestiones relacionadas con el lenguaje poético. Y como el poeta toma prestados los recursos de la retórica para engalanar su discurso, son varios los comentarios que desliza Aristóteles acerca de los recursos del *ornatus*: los tropos y las figuras retóricas. Toda una teoría de la metáfora, por ejemplo, puede encontrarse en la *Poética*. Cuando Aristóteles utiliza el concepto de «metáfora» se refiere, de una manera muy general, a los casos en que una palabra cambia su significado habitual por otro inesperado o impropio. El mecanismo en el que se basa el proceso de traslación característico de la metáfora puede seguir caminos distintos según sea el tipo de lazo semántico que une el significado propio al figurado. En la *Poética* aparecen descritas cuatro modalidades posibles de relación entre los significados: desde el género a la especie —en este caso puede producirse la sustitución de un significado por otro cuando existe entre ambos una relación de inclusión, que es lo que la tradición posterior ha denominado sinécdoque—, desde la especie al género —cuando se produce un traslado desde la significación particular propia a otra impropia más general, que es lo que suele ocurrir en determinados casos de sinécdoque—, desde una especie a otra especie —cuando la traslación tiene lugar entre dos especies, como ocurre en lo que luego se ha denominado metonimia— y mediante la analogía —cuando el significado habitual de una palabra es sustituido por otro con el que mantiene una relación de semejanza—. Además de establecer esta clasificación, Aristóteles asegura que las metáforas son el instrumento poético por excelencia, aunque recomienda usarlas con mesura, no abusar de ellas, pues hay que evitar que la expresión poética sea demasiado oscura. Hay que tener en cuenta que, en el sistema de la retórica clásica, la claridad —la *perspicuitas*— estaba considerada como una virtud elocutiva fundamental que se veía constantemente amenazada por el vicio —el *vitium*— de la *obscuritas*; de ahí que, prudentemente, Aristóteles recomiende un justo medio: ni un estilo demasiado claro —*humilitas elocutionis*—, ni un hermetismo excesivo que conduciría al *barbarismo* —abuso de palabras raras— o al *enigma* —abuso de figuras retóricas que dan como resultado una combinación sin sentido—.

Siguiendo con los elementos constitutivos de la tragedia, hay que señalar que el espectáculo engloba todas las cuestiones referentes a la escenografía, incluyendo la puesta en escena, la indumentaria de los personajes y las máscaras de los actores. El escenario de una tragedia tenía que ser ideado a partir de la imagen del cosmos que tenían los griegos de la época, lo que significa que podía estar configurado con elementos procedentes de estos cuatro espacios: el Olimpo —habitado por los dioses—, la Tierra —habitada por los hombres—, el Hades —la región de la muerte—, y el Tártaro —la región más profunda, habitada por los enemigos de los dioses y por los Titanes, dioses desterrados—. La melopeya, por su parte, abarca los aspectos musicales de la tragedia —composición del canto, danza, etc.—. Fi-

nalmente, la fábula es presentada en la *Poética* como el elemento constitutivo más importante de todos, hasta el punto de que a él se subordinan los demás (*Poética*, 1450*a*22). Según puede inferirse del texto, este concepto —explícitamente considerado «el alma de la tragedia» (1450*a*38)— engloba dos ideas distintas: la *mímesis* de la acción y la composición de los hechos en el discurso (1450*a*3). Es decir, por una parte estaría la imitación de los acontecimientos que conforman el *mythos* que el poeta se ha propuesto contar —pues la mayoría de tragedias estaban basadas en mitos conocidos o bien en hechos históricos— y, por otra, la configuración artística de esos mismos acontecimientos. Aristóteles daba mucha importancia a la composición de los hechos en una tragedia porque sabía que el poeta tenía que presentar esos hechos, no sólo de acuerdo con el principio de la verosimilitud —es decir: ajustándolos a la lógica causal que rige el funcionamiento de la realidad—, sino también de modo que consiguiera la máxima tensión posible para que luego el efecto catártico fuera más eficaz. Sus palabras son claras al respecto: «es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y apiade por lo que pasa» (1453*b*4). Piedad y temor son los sentimientos básicos —altruista uno y egoísta el otro— que la *mímesis* tiene que suscitar en el espectador de una tragedia, y de ellos depende que finalmente se experimente no cualquier placer, sino el que es propio de este género poético (1453*b*10). Existe, por tanto, una finalidad prevista de antemano, una misión que cumplir por parte del poeta trágico, y la distinción conceptual entre los dos factores inherentes a la fábula, la acción imitada y la estructuración discursiva de los hechos que conforman esa acción, permite examinar atentamente los recursos con los que consigue la tragedia, como dice Aristóteles, seducir el alma (1450*a*33 y 1452*b*9-10). En la *Poética* se enumeran algunos de esos recursos, los principales: peripecias, reconocimientos *(anagnórisis)* y acontecimientos patéticos *(pathos)*. En realidad, más que como recursos, estos conceptos son presentados como partes integrantes de la *fábula*. Más concretamente: partes del tipo de *fábula* denominado *fábula compleja*, que es, según Aristóteles, más bella que la *fábula simple*, en la que es necesario el *pathos* —puesto que sin *pathos* no hay tragedia—, pero no los otros recursos. La *peripecia* aparece definida como un cambio de la acción en sentido contrario y de forma verosímil. Tiene lugar una peripecia, por tanto, cuando de repente la acción toma un sentido inesperado. Algunos autores hablan del «efecto paradójico» de la peripecia porque remite a una acción que, «emprendida en determinado sentido, alcanza, sin embargo, un resultado opuesto» (Bobes *et al.*, 1995: 112). El elemento fundamental de la peripecia es la *hamartía*, un grave error cometido por el héroe, un error de conocimiento, y no un delito moral, puesto que este último caso impediría que se suscitara la compasión en el espectador. De donde se infiere —como vio Schreiber— que «por una parte el héroe trágico no ha de ser mera víctima pasiva de las circunstancias externas, sino que ha de haber contribuido él mismo a su propia caída; por otra parte, esa contribución suya ha de consistir sólo en algún error, pues en todos los demás aspectos seguirá siendo un hombre bueno —mejor, de hecho, que el común de los hombres—, un tipo con el que podamos simpatizar e identificarnos y al que compadezcamos por su desdicha, sintiéndola como desproporcionada a su error inicial» (Schreiber, 1971: 169).

El *reconocimiento o anagnórisis*, por su parte, supone un cambio de la ignorancia al conocimiento que, a su vez, conlleva un cambio en las relaciones humanas. Nada es ya lo que era después de la anagnórisis. Y muchos no son quien creían ser. Aristóteles señala varios tipos de reconocimiento, como el que se produce gracias a una cicatriz o gracias a un objeto que el personaje lleva siempre consigo, pero la mejor de las modalidades es, a su juicio, la del reconocimiento que viene provocado de manera natural por la dinámica de los acontecimientos, sin que nada lo fuerce artificialmente. Peripecia y *anagnórisis* son las dos partes fundamentales de la fábula compleja, pero hay que contar con una parte más que es absolutamen-

te necesaria en todo tipo de fábula: *el acontecimiento patético*, el *pathos*, que suele traducirse como patetismo, sufrimiento o catástrofe. Este concepto remite a una acción puntual, concreta, que hace morir o sufrir al personaje. También es posible que el lance patético no se manifieste a través de hechos cruentos o sangrientos, sino en forma de sufrimiento psíquico o moral «producido por la inminencia de un mal antes que por el mal mismo» (Bobes *et al.*, 1995: 116). Es importante este patetismo porque llega a conmover al espectador: el héroe trágico sufre y se crea un sufrimiento paralelo en el público. Precisamente, para que la compasión se suscite con mayor facilidad, Aristóteles prefiere que los acontecimientos trágicos sucedan en el ámbito de la familia, o entre amigos, pues de este modo impresionan más.

Hay que tener en cuenta —por otra parte— que los poetas trágicos no querían ser originales, sino divulgar un saber tradicional. Los mitos en los que basaban sus obras eran conocidos por la mayoría de la gente. Precisamente, el hecho de que estuvieran fuertemente arraigados en la conciencia colectiva garantizaba su verosimilitud, pese a presentar a veces un carácter extraordinario. El trabajo del poeta consistía en dar forma artística a esa historia conocida y, al hacerlo, conseguir que el espectador entrara en tensión, pues recuérdese que la tragedia persigue un objetivo primordial: la *catarsis*. Para provocar el efecto catártico, dos sentimientos tenían que ser suscitados en el auditorio: piedad y temor. Y lograr todo esto cuando la historia ya era conocida tenía que ser un auténtico desafío. Prácticamente había que conseguir que el espectador olvidara los detalles y que se identificara absolutamente con los personajes, hasta participar de la misma ignorancia que ellos y experimentar, también con ellos, un punto máximo de tensión. Sólo un gran poeta podía administrar los recursos con la suficiente habilidad como para que el resultado final fuera el esperado y no otro. Está claro que Aristóteles concibe la actividad artística como una *techné*, como una técnica que exige un gran dominio, y no como el fruto involuntario de una misteriosa inspiración. Algo que se advierte también cuando, coincidiendo en este sentido con Platón, Aristóteles recurre a la metáfora orgánica para explicar la necesaria trabazón que tiene que existir entre las partes que componen una obra poética. El poeta —dice Aristóteles— tiene que conseguir que su obra sea como un organismo vivo en el que cada parte se encuentra subordinada al todo y en el que nada puede ser modificado, a menos que toda la estructura global se resienta. Esto le lleva a pronunciarse también acerca de la extensión que tiene que tener la fábula. Dice primero que la tragedia es imitación de una acción completa, lo que equivale a decir que esa acción tiene principio, medio y fin, es decir, tiene que estar dividida en partes que se entrelazan entre sí de una forma coherente, hasta el punto de que si se añade algo o algo se suprime, toda la fábula queda modificada. Estas partes que mantienen una necesaria interdependencia son: el planteamiento, el nudo y el desenlace. En el nudo está la tensión, y el desenlace provoca la *catarsis*. La acción imitada tiene que ajustarse, pues, a un orden, pero además tiene que tener una extensión moderada para que la fábula sea recordable en su totalidad. Así, no conviene que la fábula sea ni demasiado breve ni demasiado extensa. Teniendo en cuenta que el fin último que persigue toda tragedia consiste en provocar un determinado efecto sobre el espectador, la medida ideal sería aquella que permitiera a los espectadores recordar todos los detalles importantes, pues, de no ser así, el efecto perseguido tal vez no se produciría. Como regla general para los límites de la tragedia, Aristóteles propone ajustarse a la extensión necesaria para que, de forma verosímil y a través de una acción grave, se pase de la desdicha a la felicidad o de la felicidad a la desdicha (1451*a*) —este segundo caso es, sin duda, el que prefiere Aristóteles—. En este sentido, el momento en el que más llega a concretar es cuando afirma que la tragedia «intenta lo más posible desarrollarse durante un solo trayecto del sol o pasarlo un poco», a diferencia de la epopeya, que «es ilimitada en el tiempo» (1449*b*). Vemos que lo único que hace aquí Aristóteles es dejar constancia de algo que era común en su época: las tragedias solían durar un día. No se advierte aquí ningún tono dogmático y, por

tanto, nada autoriza a elevar este comentario a la categoría de precepto, que es lo que luego harán los exégetas italianos del Renacimiento hasta llegar a formular la regla de las tres unidades dramáticas: unidad de acción, de tiempo y de lugar.

En rigor, de estas tres unidades, sólo la de acción aparece formulada en la *Poética*. Aristóteles habla de la conveniencia de que el poeta imite una sola acción principal y que el resto de acciones estén subordinadas a ella. En cuanto a la unidad de lugar, por cierto, Aristóteles ni siquiera se pronunció, y si la acción trágica solía desarrollarse en un único escenario era por pura necesidad, pues no había telón que permitiera cambiar el decorado ni existían decorados móviles, y además el coro estaba siempre presente, de manera que no resultaba verosímil preparar un cambio de lugar cuando un elemento tan determinante iba a seguir estando allí. Está claro que la mentalidad dogmática de las poéticas normativas del clasicismo distorsionaron considerablemente la verdadera visión aristotélica de la poesía, pues en nombre de Aristóteles subordinaron la creatividad poética al respeto a una serie de reglas cuando, en realidad, lo que Aristóteles parece valorar más es precisamente la creatividad del poeta, su habilidad para organizar los hechos de modo que todo resulte perfecto y adecuado al fin último en la obra.

Quien desde luego ha visto bien este aspecto ha sido el filósofo francés Paul Ricoeur, que a partir de las reflexiones contenidas en la *Poética* de Aristóteles presenta en *Temps et récit* su ya célebre esquema de la triple *mímesis*. Es necesario aclarar, antes de entrar en la descripción de dicho esquema, que Ricoeur entiende por *mímesis* «todo lo contrario del calco de una realidad preexistente», es decir, que concede a este concepto una dimensión fundamentalmente creativa; de ahí que hable siempre de «imitación creadora» (1987: 106). Y precisamente ahí se advierte ya lo acertado de su interpretación de la *Poética*, pues efectivamente Aristóteles no utiliza el concepto de *mímesis* —según ha quedado ya antes comentado— como si la imitación de la naturaleza implicara copia fiel de los aspectos sensibles de la realidad, sino en el sentido de reproducción creativa de la realidad en la esfera de lo imaginario. Partiendo de esta concepción dinámica —es decir: productiva, *poiética*— de la representación artística, presenta Ricoeur una división de la actividad mimética en tres fases claramente delimitadas: el antes *(mímesis I)*, el durante *(mímesis II)* y el después *(mímesis III)* de la composición poética (1987: 118-119). Lo que estos tres estadios de la *mímesis* indican es, en definitiva, una tripartición temporal del proceso «por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra» (1987: 118-119). En otras palabras: de lo que se trata es de poder seguir «el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado» (1987: 119). Y es que en su lectura de la *Poética* de Aristóteles, Paul Ricoeur detecta varias huellas que remiten al ámbito de la *mímesis I* o prefiguración. Se trata de ciertas calificaciones éticas sobre las acciones y las pasiones de los personajes que claramente denotan una precomprensión del comportamiento humano, un conocimiento de las leyes que lo rigen (Ricoeur, 1987: 107-108). El poeta trágico adquiere esa precomprensión por su contacto directo con lo que Ricoeur llama el «campo práctico», es decir, la realidad cotidiana, pero, dada la naturaleza de los caracteres trágicos, son sobre todo los mitos transmitidos por la tradición la fuente de la que se extraen las acciones y pasiones humanas. De ese tesoro cultural saca el poeta la materia para su obra y la somete a una transformación artística (Ricoeur, 1987: 109-110).

A partir de estas observaciones, deduce Ricoeur que la configuración poética «se enraíza en la precomprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos, de su carácter temporal» (1987: 120). Lo que el filósofo francés indica con esta afirmación es, en primer lugar, que la imitación creadora de las acciones humanas requiere una competencia previa que permita identificar los rasgos estructurales inherentes a cualquier acción: el agente o agentes que la llevan a cabo, los fines que con ella se persi-

guen, los motivos que la justifican, las consecuencias que de ella se derivan, etc. Para Ricoeur, el dominio de este conjunto de rasgos garantiza una «comprensión práctica» indispensable tanto para la construcción de un discurso narrativo como para su interpretación (1987: 121). Es por tanto un problema de inteligibilidad lo que está en juego en este punto. Una inteligibilidad que no sólo depende de un cierto dominio de la semántica de la acción, sino también de un conocimiento de «las reglas de composición que gobiernan el orden diacrónico de la historia» (Ricoeur, 1987: 123).

Este segundo aspecto remite no ya a un problema semántico, sino a una cuestión sintáctica, pues no es el orden paradigmático lo que interesa ahora, sino el orden sintagmático, de modo que se entra ya en la fase correspondiente al tiempo de la configuración discursiva o *mímesis II*. Ricoeur insiste sobre todo en el «papel mediador» del acto configurante entre la fase prefigurativa y la refiguración (1987: 119). La función mediadora de la configuración o «construcción de la trama» se manifiesta fundamentalmente, según Ricoeur, en tres aspectos. En primer lugar, la mediación se produce entre una serie de «*acontecimientos* o incidentes individuales y una historia tomada como un todo»; es decir: mediante el acto de la configuración, los acontecimientos son transformados en una historia coherente (1987: 136). En segundo lugar, el acto configurante media —afirma Ricoeur— entre «factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.»; pone en contacto todos esos factores integrándolos en una misma historia (1987: 136). La tercera mediación a la que se refiere Ricoeur es la que tiene lugar entre la dimensión temporal cronológica de los acontecimientos seleccionados para la narración y los «caracteres temporales» propios de la trama tras el acto configurante (1987: 137).

Con sólo estas primeras consideraciones, resulta obvio que la operación configurativa remite sobre todo —y no olvida indicarlo Ricoeur— al «trabajo de la imaginación creadora» (1987: 140). Aunque la actividad mimética propiamente dicha se corresponda con el movimiento que va de la prefiguración a la configuración, Ricoeur señala, apoyándose en Aristóteles, que en realidad la *mímesis*-invención «no encuentra el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino también en el espectador o en el lector», es decir: en la fase de la refiguración (1987: 107). Ricoeur advierte que no hay en la *Poética* aristotélica demasiadas alusiones a «la acogida de la obra», pero sí las suficientes para probar que no puede elaborarse un tratado sobre la composición poética encerrándose en el texto (1987: 111). Aristóteles se refiere en la *Poética* al «placer propio» de la tragedia, y Ricoeur quiere demostrar que ese placer «se construye en la obra y se efectúa fuera de la obra a la vez», estableciéndose así un vínculo de unión entre lo interior y lo exterior (1987: 111). En buena lógica, tanto el placer del reconocimiento —que Ricoeur relaciona con el placer del aprendizaje— como el obtenido de las emociones propiamente trágicas —temor y compasión— son placeres que experimenta el espectador, aunque surjan, por supuesto, de la disposición o estructuración de los hechos en el discurso. La culminación del goce llega, como se sabe, con la catarsis, concepto que ha sido interpretado de distintas maneras —purgación de emociones, liberación de la tensión acumulada, etc.—, pero entendido siempre como un efecto que la representación trágica provoca en los espectadores. Todos estos aspectos tiene en cuenta Ricoeur para su teoría de la *mímesis III*. Como se ve, a partir de las reflexiones de Aristóteles —y es ésta una muestra más de la complejidad y riqueza de la *Poética*— puede articularse todo un esquema a partir del cual presentar una completa teoría del relato.

c) *Partes cuantitativas de la tragedia*

Además de mostrar los elementos constitutivos del género trágico, sus ingredientes básicos, Aristóteles presenta las partes cuantitativas en las que se divide la tragedia. Estas par-

tes son: el prólogo, el párodos, el coral, el éxodo y el estásimo. El *prólogo* remite a la escena inicial que precede a la entrada del coro. Como ha explicado García Yebra, viene a ser el primer acto, «donde se expone el asunto, y se dan a conocer los principales actores, sus costumbres, sus pensamientos, sus intereses» (1974: 282). Después del prólogo, el coro salía a escena y entraba en la *orquestra* —el lugar que le estaba destinado en el escenario— entonando su primer canto, el párodo. El *coral* —algunos autores prefieren hablar de estásimos— remite ya a los cantos del coro cuando permanece éste inmóvil en la *orquestra*, son melodías estables, sin anapesto ni troqueo (Bobes *et al.*, 1995: 108). El *éxodo* es el canto de salida del coro al abandonar el escenario. Y el *estásimo* remite al canto del coro que llega ya desde fuera del escenario como una especie de voz *en off.*

Como se ve, todas estas partes pueden ser señaladas a partir de la función desempeñada por el coro que, pese a estar compuesto por varias voces, debe ser visto como una unidad, como un personaje más de la tragedia. En un principio, estaba formado por doce personas, pero luego se aumentó el número hasta quince. Cada miembro del coro era un *coreuta*, pero destacaba uno, el *corifeo*, cuyas dotes artísticas eran consideradas superiores a las de sus compañeros. El corifeo es la voz que se desgaja del coro para entablar a veces un diálogo simbólico con los personajes o para anunciar algo importante con respecto a la acción. En ocasiones, incluso podía pronunciar oráculos y sentencias de sabiduría. Como los actores, los miembros del coro usaban máscaras, y todos iban vestidos con la misma indumentaria simbólica —todos eran marineros, o esclavos, o ciudadanos distinguidos, etc.—. En términos generales, puede decirse que el coro simboliza la voz de la conciencia colectiva, la voz de la *polis*, de los ciudadanos. Y también a través del coro se filtra a veces la voz del poeta trágico mismo, sus reflexiones acerca de la acción que está desarrollándose en el escenario. De modo que el coro es «una instancia intermedia entre los actores y el público» (Bobes *et al.*, 1995: 109). Lo es incluso espacialmente, pues el lugar en el que se ubicaba el coro, la *orquestra* —área circular con espacio suficiente para que se pudiera bailar, pues música y danza son elementos esenciales de la tragedia—, estaba situado *entre* la acción y el espectador, detrás del escenario.

5. Autores griegos del período helenístico (s. III a. C. - s. III d. C.)

5.1. Introducción

La época helenística abarca un período que se extiende entre los siglos III a. C. y III d. C. Se caracteriza por una profunda transformación en varios ámbitos: político, social, cultural, etc. La importancia de Grecia decae en favor de una progresiva supremacía del Imperio Romano; sin embargo, se produce una «expansión cultural de lo griego como elemento civilizador que se difunde por un enorme ámbito geográfico nuevo» (Bobes *et al.*, 1995: 199). En realidad, aunque Atenas deja de ser el centro cultural más importante, sigue manteniendo cierto prestigio durante bastante tiempo. Pero los nuevos núcleos culturales son Pérgamo (en Asia Menor), Antioquía (en Siria) y, sobre todo, Alejandría (en el delta del Nilo), que fue la capital política del imperio de Alejandro Magno. Grupos privilegiados emigran de Grecia hacia estas ciudades y expanden así su lengua y su cultura. El helenismo es, en fin, una época intermedia entre el mundo griego y el latino, una época en la que elementos de ambas culturas confluyen. Unos están ya en su fase final y otros acaban de surgir, pero la mezcla es sumamente enriquecedora.

Por lo que se refiere al campo de la crítica literaria —y también al de la estética en general—, no puede decirse que surjan en estos momentos aportaciones absolutamente reno-

vadoras. Acaso se perdieron los documentos más importantes —como ocurrió con los escritos de Teofrasto y de Estratón de Lampsaco, discípulos de Aristóteles, y con los de estoicos como Zenón y Crisipo (Asensi, 1998: 97-98)—. Pero en cualquier caso, lo cierto es que los que se conocen carecen de la profundidad de los textos que nacieron en la Atenas de los siglos IV y V a. C. Durante el período helenístico, la reflexión estética no es ya producto de unos principios filosóficos consistentes, sino de la mera observación y, a veces, de la propia experiencia creativa. Cada vez interesa menos el origen y el significado del arte y más el ámbito de la recepción, es decir: el efecto producido en el público. Y para causar un efecto determinado, lo principal es seguir la estrategia textual adecuada, de ahí que, en general, sean más abundantes las referencias a cuestiones estilísticas que a cualquier otro tipo de preocupaciones relacionadas con la literatura. Junto a importantes tratadistas latinos, como Cicerón, Horacio y Quintiliano, hay que hacer referencia a autores que continúan la tradición teorizadora griega, autores que, como señala Domínguez Caparrós, «escriben su obra en griego, aunque son bien conocidos en Roma, donde algunos residen, al menos temporalmente» (1999: 154). De este segundo grupo cabe destacar sobre todo cuatro nombres: Plotino, Demetrio, Longino y Plutarco.

5.2. Demetrio: *Sobre el estilo* (s. III a. C. o s. I d. C.)

5.2.1. *Introducción*

El tratado *Sobre el estilo* ha sido considerado como «una obra de gran interés para el estudio de la crítica literaria en Grecia» (García López, 1996: 9). Como vio Carmen Castillo, es desde luego un tratado que tiene más de crítica literaria (estética) que de Retórica» (1974: 239). Tanto la fecha en la que fue escrito como el nombre de su autor son todavía un enigma. Respecto al primer punto, se baraja una cronología que va desde el siglo III a. C. hasta el I d. C. Y en cuanto al autor, durante un tiempo se pensó que era Demetrio de Falero, pero luego se puso en duda esta atribución y el problema sigue hoy sin solucionarse. Si se suele hablar de Demetrio, es ya sólo por pura convención.

El tratado, que se inicia sin una introducción convencional y termina sin presentar conclusiones, sigue de cerca las teorías sobre el estilo de la escuela Peripatética, es decir: de Aristóteles y de Teofrasto, principalmente. No puede hablarse, por tanto, de originalidad. De hecho, el concepto mismo de *estilo*, en torno al cual gravita todo el tratado, estaba ya muy codificado, tanto en el ámbito de la Poética como en el de la Retórica. Y, sin embargo, este tratado ofrece el indudable interés de llevar a cabo un tratamiento técnico del estilo acompañado por numerosos ejemplos de obras pertenecientes a distintos autores, convirtiéndose así en un «importante estudio de crítica literaria antigua» (García López, 1996: 22).

5.2.2. *Unidades rítmicas de la prosa*

El objeto de estudio de Demetrio en *Sobre el estilo* es sobre todo la prosa, y no la poesía. Lo que el autor analiza son las unidades que crean ritmo en la prosa. Dichas unidades son: los miembros, las frases y los períodos. Los miembros aparecen definidos como expresiones de pensamientos o ideas. Están compuestos por frases, unidades inferiores porque no llegan a constituir un pensamiento completo. La unión de miembros da lugar a los períodos, unidades textuales superiores como el párrafo y cuya combinación desemboca en el discurso. Así, puede resumirse esta cuestión diciendo que la unión de frases da lugar a un miem-

bro, que la unión de miembros desemboca en un período y que varios períodos configuran un discurso. No es necesario que todo el discurso esté compuesto por períodos, pues puede optarse por la combinación —que de hecho Demetrio recomienda (1996: 33)— de enlazar a veces varios períodos y dejar otras veces que los miembros se amontonen «sin conexión ni soporte, sin prestarse ayuda mutua», es decir: sin formar período (Demetrio, 1996: 33). Porque, en definitiva, «se puede decir —explica Demetrio— que el período no es otra cosa que una especie de composición» (1996: 32).

El planteamiento de esta división discursiva resulta interesante para advertir en qué momento tiene lugar el final de un pensamiento y puede el orador hacer una pausa, tomar aire —podría decirse— para continuar en seguida. Como dice Demetrio, «de otra manera el discurso sería largo e ilimitado y dejaría simplemente sin respiración al orador» (1996: 27).

Demetrio recomienda el uso de miembros no excesivamente largos, para evitar así que la composición resulte «pesada y difícil de seguir» (1996: 28). Y se apoya en el ejemplo de la poesía: no es frecuente el uso de versos demasiado largos, que hagan que uno se olvide de dónde estaba el principio (1996: 28). Tampoco es prudente acogerse a miembros muy breves, que marcan un estilo demasiado lacónico y no impresionan en absoluto. Lo que hay que hacer es ajustarse a las necesidades de cada momento: mezclar miembros largos y cortos en un mismo discurso, utilizando cada uno de estos tipos cuando sea preciso. Implícitamente, pues, Demetrio alude a la cuestión del *decoro*. Extenderse resulta apropiado en ciertas ocasiones, y ser breve es lo más adecuado en otras. Lo importante, claro, es saber cuándo es mejor seguir un camino u otro, y Demetrio da interesantes consejos al respecto. Dice, por ejemplo: «La brevedad conviene a las sentencias y a las máximas. Es un signo de una inteligencia superior el resumir muchos pensamientos en una frase pequeña, así como en las semillas están en potencia árboles enteros» (1996: 31). Por otra parte, igual que un verso heroico resulta apropiado para temas heroicos, el uso de un miembro largo es lo adecuado en los pasajes elevados. «La *Ilíada* de Homero —afirma Demetrio— no estaría escrita de forma apropiada en los versos cortos de Arquíloco» (1996: 29).

En cuanto a los períodos, Demetrio distingue tres clases: histórico, conversacional y retórico (1996: 34). El primero remite a una composición simple, no artificial, pero majestuosa. El retórico es más complejo: todos los miembros que lo componen están estrechamente enlazados y ello provoca una mayor complicación, tanto en las ideas expresadas como en el modo de expresarlas. Por último, el período conversacional apenas parece un período porque la conexión entre los miembros es mínima y parece reinar el desorden, como ocurre en una conversación, con lo cual, la sensación de naturalidad provocada en el oyente resulta evidente. Demetrio va profundizando cada vez más en todas estas cuestiones y ejemplificando sus ideas con fragmentos procedentes de distintas obras, dando paso así a un continuo y brillante ejercicio de crítica literaria.

5.2.3. *La teoría de los cuatro estilos*

El momento culminante del tratado de Demetrio llega con el capítulo II, en el que expone su teoría de los cuatro estilos. Lo habitual, tanto en los tratados de Retórica como en los de Poética, era hablar de tres estilos y, por tanto, en este punto Demetrio se muestra bastante original, aunque lo cierto es que la parte dedicada al cuarto estilo —del que ningún autor había hablado antes— resulta bastante pobre y mal urdida (García López, 1996: 10). Los cuatro estilos señalados por Demetrio son: el llano o sencillo, el elevado, el elegante y el fuerte o vigoroso. Este último, el vigoroso, es el que supone una innovación por parte del au-

tor. Cualquier otro tipo de estilo que pueda ser detectado —advierte Demetrio— es el resultado de la combinación de estos cuatro por él señalados (1996: 41).

Al analizar los estilos, Demetrio se basa en tres dimensiones que, utilizando la terminología de la Retórica podrían resumirse en: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. En realidad, él habla de pensamiento, composición y dicción (1996: 41-42). No basta, pues, con escoger un tema elevado para que el estilo resulte elevado; es preciso además saber cómo hay que organizar los períodos y encontrar las palabras adecuadas y las figuras y tropos más ajustados al pensamiento seleccionado. Dado que cada estilo tiene sus propias características, Demetrio va señalando cuáles son los procedimientos más adecuados para ajustarse a ellas. En el estilo elevado se tratan asuntos elevados como batallas famosas, cuestiones referidas a los dioses, todo tipo de gestas, etc. (Demetrio, 1996: 53), y por tanto, cierta organización discursiva y ciertas figuras retóricas se imponen en detrimento de otras. «La elevación de estilo se logra en el uso de las figuras», afirma claramente Demetrio (1996: 50). Y lo mismo ocurre, lógicamente, en los tres estilos restantes.

En el elegante, el resultado final tiene que ser «una expresión graciosa y brillante» (Demetrio, 1996: 70), para lo cual es útil acumular agudezas y acercarse a aspectos cómicos. Ciertas figuras lo facilitan y Demetrio las señala. Advierte además que los asuntos graciosos pueden resultar a veces poco atractivos, pero que el escritor, con su esfuerzo creativo, puede convertirlos en agradables (1996 72). Como se ve, para Demetrio todo es cuestión de técnica, de dominio del oficio. Cuando se tiene el control necesario, incluso es posible introducir «gracias de estilo» en una tragedia evitando que llegue a asomar el enemigo del género trágico: la risa (Demetrio, 1996: 82).

En el estilo llano, la principal característica ha de ser la claridad, tanto en la expresión como en los temas. Así, sin caer en la aridez, hay que evitar el uso figurado del lenguaje y buscar palabras corrientes que doten al discurso de un tono sencillo, nada complejo. Hay que evitar todo obstáculo para la comprensión. Es preciso huir, pues, de ambigüedades, de neologismos y de todo lo que se oponga a la máxima claridad (Demetrio, 1996: 88). Y conviene, por las mismas razones, repetir las cosas tanto como sea necesario para que queden bien claras (Demetrio, 1996: 90). La principal preocupación de Demetrio al analizar el estilo llano o sencillo es, como se ve, mostrar el camino más seguro para obtener la claridad y no apartarse peligrosamente de ella.

En cuanto al estilo vigoroso, su mismo nombre indica que se trata de un estilo enérgico, adecuado por tanto para temas con cierta fuerza. Lo importante es causar un efecto vigoroso en el oyente, impresionarlo considerablemente, y para ello hay que seguir también una estrategia discursiva determinada: optar por una composición —o *dispositio*— que contribuya a crear un efecto como el perseguido y usar todas aquellas figuras retóricas que permitan seguir esa misma dirección.

Además de indicar qué es lo más apropiado para cada estilo, Demetrio señala los peores vicios en los que puede caerse con la finalidad —cabe suponer— de ayudar así a evitarlos. La «frialdad», por ejemplo, es un error grave en el estilo elevado, asegura Demetrio (1996: 65). Y la afectación lo es en el estilo elegante (1996: 86), como la aridez en el sencillo (1996: 99) y lo desagradable en el vigoroso (1996: 118). Resulta obvio aquí el influjo de la *elocutio* retórica, cada uno de cuyas virtudes —como se recordará— se encontraba amenazada por un vicio.

Para todas sus reflexiones sobre el estilo, puede decirse que Demetrio parte de una idea clave anunciada con suma claridad en los últimos pasajes del tratado: «En resumen, el lenguaje es como una masa de cera con la que uno modela un perro, otro un buey, aquél un caballo» (1996: 116). El mensaje es obvio: el instrumento con el que trabajan los oradores y los poetas, el lenguaje, puede ser moldeado a placer, adquirir distintas formas, y

es preciso saber entonces cuál de ellas es la más apropiada en cada momento. El *decorum*, pues, deviene un principio fundamental para todo aquel que se interese por la elaboración lingüística.

5.3. PLUTARCO: *CÓMO DEBE EL JOVEN ESCUCHAR LA POESÍA* (S. I-II D. C.)

5.3.1. *Introducción*

El tratado *Cómo debe el joven escuchar la poesía* se inscribe en las obras morales de Plutarco de Queronea (pequeña ciudad de Beocia), un autor griego que vive a caballo de los siglos I y II d. C., en una Grecia que es ya sólo una provincia del Imperio Romano y donde reina una relativa paz. Durante su juventud, Plutarco estudió en Atenas, en la Academia platónica, y de ahí la evidente influencia de la filosofía de Platón en sus trabajos. Aunque hay otras muchas influencias porque su pensamiento no es precisamente original. Al finalizar sus estudios, regresa a Queronea y funda su propia Academia —homónima, pues, de la ateniense de Platón—. A esta Academia de Plutarco, que gozó de mucho prestigio, asistían los jóvenes ya mayores de edad y de familias acomodadas para completar sus estudios.

Plutarco es un autor caracterizado por una fuerte tendencia moralizante. Dos de los temas que más le preocuparon fueron la amistad y la educación *(paideia)*. Respecto al tema de la educación, piénsese que en la tradición griega todos los esfuerzos se centran en formar al hombre para que sea un buen ciudadano y su comportamiento sea provechoso para la *polis*, para el Estado. Conviene recordar que el griego se siente ante todo miembro de esa comunidad, de la *polis*, que es el eje central de su vida. Pero en tiempos de Plutarco, esa concepción del hombre dedicado completamente a la *polis* entró en crisis, y el ciudadano dejó de ser tenido en cuenta por el Estado, dejó de pedírsele su opinión —como ocurría en un sistema democrático— y esto provocó un fuerte individualismo. La crisis de la *polis* se hace ya evidente en la época de Epicuro (s. III a. C.), cuyo sistema filosófico no busca la felicidad colectiva, sino la felicidad individual. Con este cambio, cambia también la manera de enfocar la educación, pues el feroz individualismo eleva la máxima del «conócete a ti mismo» a lo más alto dentro de los intereses particulares. Lo importante ya no es ser educado como ciudadano ejemplar, sino conocerse bien uno mismo y ser respetuoso con las leyes, con las religiones, etc. En este contexto hay que entender las enseñanzas de Plutarco.

5.3.2. *Principales ideas del tratado*

Aunque la educación que se le daba al joven era bastante completa en la Academia de Plutarco, lo cierto es que predominaba el interés por la filosofía y, para que esta materia no fuera demasiado pesada para el estudiante, se complementaba con la lectura de los poetas. Pero la poesía en realidad sólo interesaba por la posible dosis de moral que podía comportar, incluso al margen de si el poeta se había propuesto o no un objetivo moralizante. De modo que el acercamiento a la poesía por parte de Plutarco se realiza claramente al servicio de la moral. Este autor parte del convencimiento de que toda la poesía es didáctica, útil para la enseñanza, y no valora en absoluto su posible importancia estética. Más bien se diría que teme el encanto de los textos poéticos, la seducción que pueden ejercer. Los siente como un peligro porque cree que si los jóvenes se sintieran demasiado atraídos por la poesía se apartarían del estudio de una disciplina mucho más necesaria para su formación: la filosofía. Desde este convencimiento, se propone mostrar cuál es el uso correcto que deben hacer los jó-

venes de la poesía. Insiste mucho en la idea de la necesidad de orientarlos en sus lecturas; incluso asegura que es ésta una de las orientaciones más importantes en su vida. Porque, a su juicio, la poesía puede ser saludable y útil, pero también muy perjudicial si no se la comprende bien y se extraen de ella enseñanzas equivocadas. Resulta indispensable, pues, un buen entrenamiento en la audición de poemas. En la audición: recuérdese que el tratado se titula justamente *Cómo debe el joven escuchar la poesía*. Se utiliza el verbo «escuchar» porque la cultura griega fue, como se sabe, eminentemente oral. En tiempos de Plutarco ya existe la lectura en silencio e individual, pero probablemente él decidió conservar el verbo «escuchar» en el título del tratado porque en la *praxis* de la enseñanza se dedicaba un tiempo al recitado de poemas en voz alta. Aunque lo cierto es que, cuando se lee el tratado de Plutarco, se advierte que «escuchar» tiene también el sentido de «enfrentarse a», «aproximarse», etc. De lo que se trata, en definitiva, es de indicar qué actitud tiene que adoptar el joven ante la poesía, cómo puede sacar el mayor provecho de ella.

Según Plutarco, lo primero que hay que hacer es advertir a los jóvenes de que los poetas mienten mucho —obsérvese aquí el influjo platónico— y de que conviene por tanto leerlos con cierta cautela, de manera prudente. Para Plutarco, la poesía es un bello engaño con un poder de encantamiento peligroso porque puede hacer creer que su palabra es siempre verdadera. Y si se lee la poesía como verdad —sugiere Plutarco— se corre el peligro de aceptar como buenas cosas que ni el mismo poeta las considera así y que las ha utilizado sólo por motivos artísticos. Los mismos poetas saben que están describiendo muchas veces mitos fabulosos —por ejemplo: una descripción del Hades— y lo hacen por causas estéticas, pero no con pretensión de ser creídos. Resulta indispensable, por tanto, transmitir a los jóvenes la idea de que la poesía no se ocupa de la verdad. Aunque, por otra parte, Plutarco no niega —al contrario: reconoce— que a veces los textos poéticos pueden contener dosis importantes de verdad, y lo difícil entonces es saber captar esas dosis. Por ello se precisa una preparación. Máxime cuando se descubre que la poesía puede ser un modo ameno de vehicular las enseñanzas filosóficas, que es lo que Plutarco quiere destacar. Dice claramente: «los que van a dedicarse a la filosofía no deben huir de la poesía, sino que deben empezar a filosofar en la poesía» (1992: 93). Quien así piensa no puede condenar a los poetas, como hizo Platón en la *República*. Lo máximo que puede hacer en este sentido es aconsejar que nadie, y menos aún los jóvenes, se deje arrastrar apasionadamente por el indudable atractivo de los textos poéticos.

En su esfuerzo por enseñar a los jóvenes cómo deben acercarse a la poesía, lo cierto es que Plutarco no se muestra demasiado original. Maneja conceptos que están ya en Platón y en Aristóteles, como la idea de la *mímesis* y la del placer que produce en el espectador o lector la semejanza de la obra con su modelo real. El planteamiento de estas cuestiones le lleva a equiparar la poesía con la pintura, es decir, se suma a la tradición horaciana del *ut pictura poesis*. De hecho, es justamente Plutarco quien, en otra de sus obras, atribuye a Simónides de Zeos la conocida sentencia: «la poesía es una pintura hablada y la pintura una poesía muda».

Los consejos que Plutarco va deslizando a lo largo de su tratado descubren a un autor de gran erudición poética, un autor que conoce en profundidad toda la tradición literaria griega y que trata de ver ilustrados en ella tanto los principales vicios como las principales virtudes poéticas. Su método de acercamiento a los poetas —o, mejor dicho, el método que propone— consta de cuatro fases: corrección del texto, lectura —generalmente en voz alta—, explicación de lo leído y valoración final.

Como se ve, el método se inicia con un ejercicio de crítica textual, filológica, y concluye con la maniobra principal de la crítica literaria: la emisión de un juicio de valor. Pero en realidad todo el proceso está subordinado a unos intereses morales: lo importante, para

Plutarco, es encontrar en los poemas modelos de comportamiento perfecto digno de ser imitado. Este objetivo último explica otra de las características evidentes de la crítica literaria de Plutarco: su contenidismo. Está claro que este autor valora más el contenido de una obra que la forma en la que ha sido escrita.

El interés primordial que siente Plutarco por cuestiones morales se advierte con suma claridad cuando comenta acciones innobles que aparecen en algún pasaje poético. Cree que este tipo de acciones tienen que ser valoradas siguiendo una doble perspectiva. Por una parte, hay que analizarlas artísticamente y valorar si la imitación de esas acciones está bien lograda, pero luego se impone —o se superpone— un análisis moral que en gran medida anula el mérito señalado por el anterior, pues Plutarco cree que aunque el resultado artístico sea óptimo es preciso condenar, en aras de la moralidad, esas acciones indignas. De lo que se trata es de entender que, como él mismo dice, «no es lo mismo imitar algo bello que imitar algo bellamente» (1992: 101). Está claro que, en última instancia, lo que a Plutarco le interesa es prevenir a los jóvenes, ponerlos en guardia frente a todo lo que pueda resultar perjudicial para su formación. Por eso les enseña que muchas veces un poeta presenta acciones malas porque se adecuan perfectamente al carácter de un personaje, no porque defienda esa maldad. Es obvio, por ejemplo, que si aparece un personaje encolerizado, su discurso estará lleno de improperios, de palabras poco elegantes que, desde luego, no son precisamente las que hay que enseñar a los jóvenes. Pero si se entiende que son el discurso de alguien que está enojado es lógico que se utilicen esas palabras y no otras que probablemente harían que la imitación artística resultara ridícula. Lo importante, para Plutarco, es que el joven tenga muy claro que está ante la imitación de algo que sucede en la vida con frecuencia, y no ante algo que el poeta considera lícito. Sólo si esto se comprende bien, la presencia de cosas inmorales en la poesía deja de ser perjudicial.

Este tema está relacionado sobre todo con la representación poética de comportamientos innobles por parte de algunos héroes y dioses. Aunque la religión clásica ha perdido su vigencia en época de Plutarco, éste enseña a ser respetuoso con ella e insiste en que hay que comprender bien los pasajes donde las divinidades aparecen con un comportamiento poco digno y fijarse bien en si hay algún indicio en el texto que muestre la opinión del propio poeta al respecto. Como se ve, para Plutarco no es necesario recurrir a interpretaciones alegóricas que fuercen el significado del texto y lo adapten a los intereses del lector. Recuérdese que recurrir a interpretaciones alegóricas era una práctica frecuente para evitar que un texto o un poeta fuera condenado o tachado de inmoral. Plutarco prefiere centrarse en el texto, estudiarlo a fondo para captar cuál era la verdadera intención de su autor, qué era lo que de veras quería decir. Y normalmente encuentra un contenido moral escondido que ajusta el texto a la moralidad vigente. Así, en lo referente a la conducta condenable de dioses y héroes cree que este comportamiento se justifica por la emoción del momento, es decir, llama la atención sobre la historia misma, la fábula, y sobre su contenido, pero en seguida advierte cómo muchas veces los poetas mismos muestran claramente su desaprobación hacia esos actos indignos y reservan un castigo cruel para quien los lleva a cabo, con lo cual la moraleja —la enseñanza moral— se hace evidente. Lo que Plutarco quiere mostrar es, pues, que cuando en poesía se describe una acción mala, a menudo también se describe la vergüenza y el daño ocasionados al que las realiza, de manera que el texto poético resulta finalmente provechoso, útil para la formación moral de quien lo lee o escucha. Si el joven tiene claro esto, la poesía, lejos de resultar perjudicial, se convierte en un interesante instrumento pedagógico, pues a través de las acciones de los personajes muestra dónde reside la virtud y dónde el vicio.

Como se ve, con Plutarco todo se reduce a distinguir entre lo bueno y lo malo, y ambos conceptos están representados en la poesía porque, en definitiva, lo que los poetas hacen es imitar la vida y en la vida, lo bueno y lo malo se encuentran siempre mezclados. Es

importante advertir aquí la estrecha relación que guardan los conceptos de *mímesis* y verosimilitud: la poesía tiene una base imitativa y, como ha de resultar verosímil, es lógico que la imitación sea lo más fiel posible a la realidad, lo que implica una mezcla de lo bueno y lo malo, que es lo que ocurre en la vida real. El mismo Plutarco lo señala: «la imitación tiene su atractivo en la verosimilitud» (1992: 124). De modo que la poesía no es imitación de acciones buenas únicamente ni de hombres perfectos y puros, sino también de hombres sometidos a pasiones y a errores. Y lo importante es saber distinguir lo bueno de lo malo y escoger el camino de la virtud. Por eso hay que acercar al joven a la poesía advirtiéndole de que no todo lo que va a encontrar es digno de ser imitado, de que no todo es virtuoso. Hay que prepararle para que sepa discernir y tenga su propio juicio. Está claro, pues, cómo debe el joven escuchar la poesía, según Plutarco: desarrollando un espíritu crítico, no dejándose convencer por la belleza de los versos, siendo capaz de censurar cuando hace falta y de elogiar cuando es preciso. Sólo así se conseguirá que la poesía sea inofensiva y pueda ser de utilidad.

Es obvio que Plutarco reconoce el poder de la poesía para influir en los jóvenes y formar en ellos juicios y opiniones. Precisamente por eso considera necesario educarlos, ponerlos en guardia frente a lo que podría llegar a ser un influjo fatal que los inclinaría hacia el mal, alejándolos del camino de la virtud. Pero ya se ha visto que también reconoce lo difícil que resulta a veces encontrar el provecho de la poesía porque está oculto por una corteza y puede pasar desapercibido.

Otras veces, los consejos de Plutarco no resultan tan difíciles de seguir. Así, dice por ejemplo que cuando se presente algún problema de ambigüedad o contradicción en un mismo autor hay que quedarse siempre con el significado más correcto desde un punto de vista moral. Si un mismo autor presenta dos ideas contrapuestas habrá que entender, pues, que su intención verdadera está más cerca de la que más se ajuste a un comportamiento correcto. Y si se da el caso de que no es tan fácil en algún pasaje encontrar un significado moral porque la idea que se defiende es totalmente amoral, entonces —dice Plutarco— hay que refutar esta idea buscando la opinión contraria en otro texto del mismo autor. En este punto, Plutarco no sólo aconseja, sino que demuestra cómo puede ponerse en práctica su consejo a través de una interesante tarea de rastreo filológico en busca de pasajes que neutralicen lo dicho en otros que, para él, resultan claramente inmorales. En estos casos, la erudición de este autor se hace evidente (1992: 109). Y más evidente se hace aún cuando la tarea filológica se complica porque Plutarco no encuentra las neutralizaciones buscadas en obras del mismo autor y tiene que buscarlas en otro. Lógicamente, en estos casos el efecto correctivo no resulta tan eficaz, pero Plutarco sabe que lo importante no es tanto esto como encontrar el contraejemplo, pues así se evita que el joven se quede sólo con una opinión —la inmoral— y pueda entrever cuál es el camino correcto. Ésta es sin duda la mayor obsesión de Plutarco: mostrar siempre el sentido moral más correcto. Continuamente enseña distintos modos para dirigir el texto hacia ese sentido. Son casi trucos de crítico interesado y muchas veces la solución encontrada es una pura manipulación del sentido, una decisión absolutamente arbitraria, pero que se justifica por la finalidad última de este tipo de exégesis de los textos: buscarles un sentido moralizante. Se entra así en el terreno de una hermenéutica determinada por intereses morales. Así, Plutarco resuelve de manera totalmente interesada las ambigüedades que se le presentan en ciertos pasajes, y si se da el caso de una palabra con un doble sentido, él actualiza únicamente el que mejor sirve a sus intereses.

Hacia el final del tratado, Plutarco parece sugerir que la parte de utilidad que puede haber en la poesía sólo es realmente útil cuando lo que dice el poeta se encuentra corroborado por algún filósofo. Entonces la confianza del lector, la seguridad de estar escogiendo el camino correcto, aumenta considerablemente. Ahí se advierte de nuevo una idea ya antes anun-

ciada: la utilidad de la poesía como actividad auxiliar para que se entiendan mejor las enseñanzas verdaderamente importantes, que son las de la filosofía. Plutarco cree que si la poesía ilustra con ejemplos lo que los filósofos sostienen, entonces el joven que estudia filosofía lo hace ya no en abstracto, sino con un bagaje de ejemplos a sus espaldas y puede entender mejor los conceptos filosóficos.

5.4. LONGINO: *SOBRE LO SUBLIME* (S. I O III D. C.)

5.4.1. *Introducción*

El tratado *Sobre lo sublime* —que presenta un estado bastante mutilado, con muchas lagunas, interrupciones bruscas y pasajes poco coherentes— se inscribe claramente en la tradición platónica. No se sabe quién fue su autor, aunque convencionalmente se le conoce como Longino. Seguramente fue griego, ya que el tratado está escrito en esta lengua. De hecho, el mismo nombre de Longino es griego. Sin embargo, la reflexión de este autor sobre la poesía se produce en el ámbito de la cultura romana, en la Roma imperial, poco después de la época de Augusto, cuando Grecia había perdido ya todo su poder político (Hall, 1982: 38).

Los manuscritos medievales en los que se ha conservado el tratado *Sobre lo sublime* dan como nombre del autor Dionisio Longino, pero se desconoce la identidad de este escritor. A partir del siglo XVIII se empieza a dar ya sólo el nombre de Longino, pero si se compara el texto con el estilo de los «Longinos» conocidos, los posibles candidatos —entre los que hay filósofos, críticos e historiadores—, ninguno convence como posible autor. Como José Alsina indica, lo mejor es ser cautelosos y no atribuir el tratado a un autor determinado, sino considerarlo anónimo (1996: 27). Aunque, por tradición y por comodidad, se puede seguir hablando de Longino o del pseudo Longino para referirse al autor de *Sobre lo sublime*, que es lo que, de hecho, suele hacerse.

A Longino, y por tanto a su tratado, se le ha situado en el siglo I d. C. y en el III d. C. Las últimas investigaciones parecen apuntar hacia la primera opción. Un argumento clave a favor de situarlo en el siglo I d. C., concretamente hacia su segunda mitad, consiste en recordar que el tratado, tal y como en él mismo puede leerse, nace como réplica a una obra con el mismo título de *Sobre lo sublime* escrita por Cecilio de Calacte, un autor del siglo I d. C., y lo más probable es que la réplica, escrita con intención de polemizar, se hiciera poco después de la aparición del tratado de Cecilio (Alsina, 1996: 29). Aunque conviene ser prudente ante esta argumentación teniendo en cuenta que en su «Introducción» al tratado *Sobre lo sublime* José García López afirma que Cecilio fue un autor del siglo I a. C. (García López, 1996*a*: 138).

Si todas estas cuestiones resultan tan problemáticas es porque no existen en la Antigüedad referencias al tratado de Longino. En la Edad Media sí parece ser ya bastante valorado, pero el paso clave se da en 1554, cuando Francesco Robortello publica el manuscristo del siglo X conocido como *Codex Parisinus*. Se trata de un manuscrito en griego, cuya edición no tuvo en realidad demasiada repercusión. El texto fue luego traducido al latín por Mureto y lo mismo hizo después Gabriel Petra (Raquejo, 1991: 46). Tiempo después, en 1674, Nicolas Boileau-Despréaux utiliza la versión de este último autor para traducir *Sobre lo sublime* al francés —traducción que durante el siglo XVIII fue reeditada en más de doce ocasiones (Alsina, 1996: 45)— y el tratado empieza a ser visto como uno de los textos fundamentales de la crítica literaria de la Antigüedad (García López, 1996*a*: 129). Su autor ha sido considerado por Vernon Hall, no sólo «el primer crítico romántico, sino además el primer crí-

tico comparatista» (1982: 38). De hecho, en el Romanticismo se le invocaba para defender el concepto del poeta-genio (Abrams, 1975: 135). Y en cuanto a lo de ser el primer comparatista, Vernon Hall sostiene esta idea porque Longino, no sólo compara la literatura griega con la latina —algo que ya se había hecho y que no es suficiente para hablar de comparatismo porque eran literaturas muy unidas entre sí, dado que los latinos imitaban a los maestros griegos—, sino que además hace comentarios sobre la literatura hebrea —alusiones al Génesis— y esto sí que es comparar tradiciones distintas (Hall, 1982: 38). De todos modos, hay que ir con cuidado en esto porque justamente el pasaje donde alude al Génesis no es muy coherente dentro del conjunto de la obra y esto ha hecho pensar que probablemente se trate de un añadido de otro autor (Alsina, 1996: 98, en nota).

En *Sobre lo sublime*, Longino trata temas que ya habían sido tratados, recupera viejos debates y polémicas, y, sin embargo, el resultado es completamente original (García López, 1996*a*: 130). La clave está en el modo en que son comentados los pasajes de ciertas obras, con un entusiasmo que se contagia. Marcelino Menéndez Pelayo decía de Longino que, tal y como él la practica, «la crítica parece vocación religiosa» (1944, vol. I: 131). En efecto, su manera de acercarse a los textos roza la veneración. No le interesa hablar de un género literario concreto —como hace Aristóteles con la tragedia, por ejemplo— o de historia literaria, sino destacar aquellos pasajes que le causaron un gran placer al leerlos y tratar de explicar la clave de ese placer. Así, se mueve libremente entre la prosa y el verso, entrando en todos los géneros que considera oportuno: la oratoria, la épica, el drama, la historia, la filosofía. Su tono no es nada dogmático; más bien habría que calificarlo de poco académico. Por otra parte, Longino no entra nunca en consideraciones políticas ni éticas; sólo le interesa la belleza de las obras que comenta. Y para comentarlas como él quiere, no hay más reglas a seguir que su gusto personal. La crítica que practica es, pues, un claro ejemplo de impresionismo. Lo único importante es la impresión que a él le ha causado el pasaje al que se refiere en cada momento. Nada más lejos de la objetividad de Aristóteles, que se comporta como un científico —como un filósofo, en fin— frente a los textos poéticos, para analizarlos, clasificarlos y facilitar un metalenguaje. Longino se sitúa en las antípodas de estos ejercicios racionalistas, de «frío intelectual» (García López, 1996*a*: 130). Su modo de actuar es más bien pasional. Como afirma José Alsina, el entusiasmo es el rasgo más característico de este autor (1996: 23). Y ahí empieza precisamente su originalidad y, si es que puede decirse así, también su modernidad.

5.4.2. *Lo sublime*

Pero Longino se muestra sobre todo original al introducir un concepto que, con el tiempo, resultaría absolutamente operativo: el concepto de lo sublime. Los autores anteriores, griegos y latinos, habían puesto el énfasis en la noción de belleza, pero él lo pondrá en la de sublimidad. Presentará una gran cantidad de ejemplos para ilustrar este concepto y mostrar así el camino que hay que seguir para llegar a alcanzarlo. De hecho, la obra está dedicada a Postumio Terenciano, un amigo (de quien nada se sabe hoy) con el que el autor había leído el tratado *Sobre lo sublime* de Cecilio. Al leerlo, ambos descubrieron que era un tratado incompleto porque definía lo sublime pero no decía cómo podía llegarse hasta lo sublime, qué mecanismos había que seguir, y eso es lo que se propone hacer Longino. Está convencido de que la sensibilidad natural puede ser educada para apreciar el arte y gozar de él y por eso se propone enseñar en qué consiste la sublimidad. Para él, lo sublime es sinónimo de «elevado», y rastreará en numerosas obras hasta extraer fragmentos representativos de esa suprema elevación que quiere destacar. Su intención es proporcionar consejos prácticos a los orado-

res, pero para ello aduce sobre todo ejemplos poéticos y, por tanto, los consejos resultan también útiles para los poetas. De hecho, dice que gracias a la sublimidad «lograron su preeminencia los mejores poetas y prosistas, envolviendo con su fama a la posteridad» (1996: 71). Y es que, en definitiva, *Sobre lo sublime* es uno de los mejores ejemplos del proceso de confluencia entre Poética y Retórica que tuvo lugar en la época del Helenismo. Recuérdese: se «poetiza» la Retórica y se «retoriza» la Poética. Como escribe José A. Martínez, *Sobre lo sublime* «destinado a los oradores, es más un ejercicio de crítica literaria de un filólogo sensible que obra de un tratadista» (1983: 333).

La mayoría de apreciaciones que hace Longino, sus comentarios críticos, pueden documentarse en textos de otros autores, pero su modo de indicar la manera de llegar hasta la sublimidad deviene completamente original. A veces incluso emplea el mismo efecto estilístico que está describiendo y criticando (Alsina, 1996: 35; García López, 1996*a*: 132). Así, para hablar del asíndeton, por ejemplo, construye sus frases asindéticamente, sin conjunciones, y si habla del estilo de un autor concreto lo hace a menudo imitando a ese autor. Llega un momento en que uno no sabe si realmente los pasajes comentados son sublimes o es el propio Longino quien los hace sublimes. Es algo que, de hecho, ya sugería Boileau al afirmar que el primer ejemplo de lo sublime lo ofrecía la escritura del propio Longino (Asensi, 1998: 105).

Longino define lo sublime como «un no se qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje» (I, 3; 1996: 71) y asegura que el efecto que se persigue con la sublimidad no tiene nada que ver con la persuasión buscada por la retórica, sino con provocar el entusiasmo. Existe, por tanto, una clara diferencia entre persuasión y sublimidad: en ambos casos importa sobremanera la respuesta emocional del auditorio, pero una cosa es convencer a través de un hábil dominio del lenguaje, y otra suscitar la admiración, el entusiasmo, apoyándose para ello a menudo en el factor sorpresa (Longino, I, 4; 1996: 71). Para Longino, es importante que el orador tenga presente esta separación de intereses que se repetirá varias veces a lo largo del tratado. Así, cuando habla del uso de imágenes, por ejemplo, las define primero como un modo de hacer hermosamente visible el concepto abstracto del que se trata y, acto seguido, establece una distinción entre poesía y oratoria: el poeta utiliza imágenes para causar asombro, mientras que el orador las usa para hacer evidente lo que está presentando y de lo que luego tiene que convencer (XV, 2; 1996: 123). Otra diferencia importante entre poesía y oratoria tiene que ver con la ficcionalidad: según Longino, el discurso poético tiende a exagerar los aspectos fabulosos, es decir, amplía considerablemente los márgenes de lo creíble y exige, por tanto, acogerse a lo que con el tiempo se llamará el pacto de la ficción, mientras que en el caso del discurso retórico las cosas cambian considerablemente, ya que el objetivo primordial es la persuasión y entonces la eficacia del orador depende de un respeto escrupuloso al principio de la verosimilitud. Pese a estas diferencias, poesía y retórica comparten una característica importante: en ninguno de los dos casos lo sublime es algo que dependa de la disposición global del discurso y de un equilibrio de todo el conjunto, pues la sublimidad no se extiende a la perfección de todo el texto, sino a pasajes concretos, a una zona determinada en la que se alcanza el *summum* de la belleza, el más alto grado de elocuencia, y se condensa ahí toda la genialidad del poeta. Longino lo compara con el efecto provocado por un relámpago que con su brillo lo eclipsa todo: los pasajes «marcados por el sello de lo sublime» —dice él— destacan por su calidad excelsa sobre un fondo más homogéneo (I, 4-II, 2; 1996: 71-73). Lo sublime es, por tanto, algo que aflora de repente en un pasaje determinado de la obra. Puede venir motivado por una palabra, un verso, una frase, todo un párrafo, una idea genial: es el instante en que se consigue la máxima perfección estilística. Es lo tocado por un soplo divino. Se entiende así que lo sublime es siempre una cuestión de calidad, no de cantidad. En otras

palabras: es más importante la calidad de los aciertos conseguidos que la cantidad. Un poeta puede ser sublime aunque haya conseguido pocas veces la sublimidad. Y otro poeta puede conseguir muchos aciertos que nunca lleguen a ser sublimes. Como se ve, para Longino la calidad de una obra es fiel reflejo de la calidad de su autor, algo que también sostendrán los teóricos del Romanticismo (Bobes *et al.*, 1995: 109).

5.4.3. *Efectos de lo sublime*

Longino se ocupa además del efecto que causa lo sublime en el lector u oyente. Dice que cuando alguien descubre la sublimidad en un texto experimenta el máximo placer imaginable, siente una atracción irresistible, además de una especie de agitación interior, un arrebato, como si estuviera poseído de una especial exaltación (I, 4; 1996: 73). Y al experimentar este placer espiritual, el lector —asegura Longino— se siente orgulloso del pasaje sublime como si lo hubiese escrito él mismo (VII, 2; 1996: 89). Además, nunca lo olvidará, porque lo sublime deja siempre una huella muy profunda, imborrable (VII, 3; 1996: 89). Está claro que Longino pertenece a la estirpe de lo que Jorge Luis Borges llamaba el «lector hedónico», un lector que lee buscando el placer estético por encima de cualquier otro interés. No ha faltado, por cierto, quien hable del «hedonismo extremado» del tratado de Longino (García Berrio/Hernández Fernández, 1990: 20).

Aunque las propias impresiones de lector sean la principal orientación crítica de Longino, éste piensa que lo sublime es menos subjetivo y discutible de lo que puede parecer. Más concretamente, cree que, en realidad, es algo bastante objetivo que complace a todos en cualquier circunstancia.

Muchas veces, Longino presenta como objetivo importantísimo, no sólo buscar la sublimidad, sino también el patetismo, y parece estar refiriéndose a la implicación emocional del espectador o lector. Lo sublime y lo patético son en realidad conceptos cercanos porque ambos buscan el entusiasmo del auditorio. Incluso en algún momento Longino afirma que el patetismo es un elemento esencial para alcanzar lo sublime (XXIX, 2; 1996: 159). Sobre esta valoración del *pathos*, escribió Juan Plazaola en su *Introducción a la estética*:

> Según este autor [el autor de *Sobre lo sublime*], el fin de la alta poesía no es el placer ni la utilidad, sino una intensa conmoción del ánimo, un éxtasis que sorprende al alma. Para ello la poesía debe tener como elementos esenciales pasionalidad y excitación: *pathos*. Platón había observado este efecto de la poesía para desacreditarla. El autor *De lo sublime*, al contrario, construye sobre él una de las pocas teorías originales de la estética grecolatina postaristotélica. Lo admirable no es lo útil y cotidiano, sino lo extraordinario [...] (1973: 25).

5.4.4. *Naturaleza* vs. *arte: características del genio*

Uno de los debates que Longino reabre es el que plantea la vieja cuestión acerca de si el genio nace o se hace. Se trata, en definitiva, de regresar sobre la polaridad *ingenium/ars*, que enfrenta dos posturas antagónicas: la de quienes sostienen que el genio poético es fruto de una aptitud natural y que, por tanto, no puede aprenderse con estudio y técnica, y la de quienes opinan lo contrario, que las obras maestras son siempre el fruto de una férrea disciplina, de la aplicación de una serie de normas académicas. En este debate, Longino sigue la misma actitud que Horacio, pues piensa que, aunque las aptitudes naturales son importantes, no pueden ser abandonadas al azar, dejándolas manifestarse de modo anárquico, sino que hay que saber combinar el genio natural con la disciplina y el método para poner freno a los ex-

cesos producidos por ciegos impulsos naturales. Sus palabras son claras al respecto: «Las genialidades están especialmente expuestas al peligro cuando se las abandona a sí mismas y cuando, desprovistas de toda disciplina, sin áncora ni lastre, se dejan arrastrar por su ciego impulso y su ingenua audacia» (II, 2; 1996: 75). La postulación de este justo medio no convence del todo, pese a ser un claro síntoma de prudencia. Y no convence porque cuando Longino presenta las cinco fuentes de las que emana la sublimidad deja claro que lo principal, por encima de cualquier otro aspecto, es el talento natural, sin el cual resulta vana cualquier aspiración a lo sublime (VIII, 1; 1996: 91). Aunque lo cierto es que también advierte que el talento envejece, es decir, que el genio puede entrar en una etapa de declive. Lo demuestra aludiendo al caso concreto de Homero y comparando la *Ilíada* con la *Odisea*, una comparación que fue frecuente en la Antigüedad. En este punto, Longino da por supuesto algo que no está tan claro porque los mismos críticos greco-romanos lo discutían: que la *Ilíada* es anterior a la *Odisea*. A su juicio, la *Ilíada* es una obra mucho más perfecta porque Homero la escribió en la plenitud de su genio, mientras que la *Odisea* es una obra ya de vejez y predomina lo narrativo, la palabrería (IX, 12-15; 1996: 101-105). Estas críticas a Homero y a otros poetas sublimes, como Platón, se explican porque Longino está convencido de que «las naturalezas superiores no están en absoluto exentas de defectos» (XXXIII, 2; 1996: 171). Es decir: Longino admira profundamente a los grandes genios, pero a la vez sabe reconocerles sus defectos, aunque los considera «deslices accidentales», excepciones en obras de indudable calidad (XXXIII, 4; 1996: 171). Al fin y al cabo —plantea—, si los genios se equivocan alguna vez es porque se arriesgan a hacer innovaciones en busca de grandes logros y eso es preferible a no arriesgarse nunca y ser una mediocridad. Lo curioso es que Longino se atreve incluso a encontrar una justificación para los mediocres. Dice que todo el mundo sabe que los aciertos poéticos se recuerdan menos que los errores y que por eso la mayoría de los poetas prefieren no arriesgarse a que su nombre pase a la posteridad ligado a algún defecto reprochable por haber intentado alguna innovación (XXXIII, 3; 1996: 171). Esto explica —piensa Longino—, no sólo el hecho de que haya muchos poetas mediocres, sino incluso que existan mediocridades correctas, es decir, poetas que no están dispuestos a asumir grandes riesgos pero que demuestran una cierta calidad, consiguiendo algunos aciertos importantes y no dando nunca un paso en falso. Quienes así se comportan tal vez pisen siempre terreno firme y se sientan seguros, pero desde luego nunca llegarán a ser —en opinión de Longino— poetas sublimes, pues sólo aquel que asume riesgos y se expone a grandes caídas logra la sublimidad. Sin correr riesgos, pues, pueden conseguirse algunas excelencias, pero éstas carecerán de la auténtica grandeza (XXXIII, 2; 1996: 171). Claro que, al arriesgarse, el poeta genial comete errores, y así lo reconoce Longino. Dice que ciertos descuidos, ciertas negligencias, son normales en un genio porque es imposible mantener siempre el nivel de la sublimidad. De hecho, precisamente por eso lo sublime no es algo que afecte a toda una obra, sino a pasajes concretos. En cualquier caso, para Longino los defectos del genio quedan siempre totalmente contrarrestados por los toques de sublimidad. Si se hiciera un inventario de errores y aciertos —parece sugerir—, los segundos eclipsarían sin duda a los primeros. En definitiva, por muchos defectos que Longino pueda llegar a señalar en poetas sublimes —y señala varios—, nada impide que los considere seres superiores a los demás hombres, seres casi divinos. Su admiración por los genios es, como se ve, absoluta. Se dijo antes: roza la veneración. De ahí que si habla a veces de los defectos del genio sea sólo para dejar claro que esos defectos denuncian al hombre que hay en ellos, es decir, son fruto de su condición humana del mismo modo que sus logros sublimes muestran su parte divina (XXXVI, 1; 1996: 179). Longino habla, pues, de auténticos semidioses. Semidioses a los que resulta imposible no admirar profundamente porque —asegura— la naturaleza hizo brotar en el alma humana un deseo irrefrenable y una total admiración por todo lo grande y por todo lo divino (XXXV, 2; 1996:

177). Hay cosas que suelen ser consideradas útiles e incluso completamente necesarias, pero lo sublime sitúa el problema en otra dimensión: en la esfera de lo extraordinario. De ahí que sólo la admiración sea posible ante cualquier muestra de sublimidad.

Es obvio que aunque en Roma la tendencia iba siendo cada vez más a presentar la poesía como fruto de un dominio de los recursos del lenguaje —dominio de la gramática y de la retórica—, Longino sigue manteniendo la tradición platónica al presentar al poeta genial como un ser misteriosamente inspirado que logra grandes obras, no tanto por habilidad técnica como por la grandeza de su alma, que está poseída por la divinidad (Wahnón Bensusan, 1991: 33). Según Longino, el poeta, como el orador, está en una especie de trance, de místico transporte, en estado de ebriedad durante la configuración de su discurso (Longino, III, 5 y VIII, 4; 1996: 81 y 93). La idea no es, desde luego, original, pero si Longino insiste en señalarla es porque su tratado se ubica en el marco de una polémica entre quienes creían que la retórica era una auténtica ciencia y que, por tanto, había que respetar escrupulosamente sus normas, y quienes daban menos importancia al aspecto científico del sistema retórico y a la formación en aspectos técnicos del orador porque creían que, en el momento de configurar un discurso, era muy importante la inspiración (Alsina, 1996: 30-31). Longino defiende el talento natural por encima de cualquier receta de escuela, pero cree que lo ideal es que *ingenium* y *ars* —como se ha visto antes— estén prácticamente fundidos o en perfecto equilibrio. Y es que, a su juicio, si se sabe combinar el don natural que se posee con ciertas dosis de artificio retórico, con ciertos trucos de oficio, el resultado es siempre de mayor calidad. Puede conseguirse, incluso, causar una sensación de total naturalidad desde lo artificial. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el uso de una figura concreta: la denominada interrogación retórica. Longino cree que con ella puede alcanzarse la sublimidad porque, aunque se trate de un artificio, algo muy estudiado, consigue causar la impresión de que la pregunta ha surgido espontáneamente, en un arrebato emocional del orador o del poeta, que estaba implicándose mucho en lo que decía. La sensación de naturalidad o autenticidad queda así asegurada (Longino, XVIII, 2; 1996: 137-139). Y lo mismo ocurre con el hipérbaton, asegura Longino: al tratarse de una alteración del orden lógico de la frase o de las ideas expuestas, puede dar la impresión de obedecer a un estado de especial emoción en el que el poeta, como cualquiera que esté dominado por un arrebato pasional, pronuncia las palabras tal y como salen de su interior, sin pasarlas por un filtro lógico que las ordene. Como si se tratara, en definitiva, de una emoción comunicada en estado bruto (XXII, 1; 1996: 145). Sobre estas cuestiones, unas palabras de Longino resultan especialmente significativas: «Y es que el arte alcanza su punto culminante cuando da la impresión de pura naturalidad, y la naturaleza, a su vez, consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente, encierra los principios del arte» (XXII, 1; 1996: 145).

Longino extiende ese equilibrio postulado entre naturalidad y artificio al estilo artístico en general. Cree que hay que huir de la hinchazón, de un estilo sobrecargado, rebuscado y pedante, aunque también le parece conveniente tener la precaución de no caer en la trivialidad y la simpleza (III, 1 y ss.; 1996: 79 y ss.). Como se ve, lo que hace es explicar justamente aquello que el tratado de Cecilio no explicaba: los mecanismos que hay que seguir para lograr la sublimidad y evitar ciertos defectos de estilo.

5.4.5. *Las fuentes de la sublimidad*

Longino señala, en concreto, cinco fuentes para conseguir la sublimidad y, al enumerarlas, asoma de nuevo el equilibrio entre *ingenium* y *ars*, pues afirma que dos de ellas son cualidades innatas y las otras tres fruto del estudio (VIII, 1; 1996: 91).

Entre las cualidades innatas, una afecta directamente al contenido del discurso: tener la capacidad, el talento, de concebir nobles ideas, grandes pensamientos dignos de ser contados. La otra cualidad resulta ya previsible: saber expresar esas ideas con fuerza y emoción, para lo cual es necesario mostrar una pasión vehemente y entusiasta, contagiosa, que pueda influir directamente en los receptores.

En cuanto a las habilidades que se aprenden mediante el estudio y que son, por tanto, resultado de la aplicación de un método, Longino se refiere primero a la destreza en el empleo de las figuras retóricas que adornan el discurso. En este punto, advierte que el artificio de las figuras suele levantar la sospecha de que se está tendiendo una trampa y eso puede predisponer a una mala recepción (XVII, 1; 1996: 135). Para evitar que nazca semejante sospecha hay que comprender —dice Longino— que «la figura más efectiva es la que consigue encubrir el hecho de que es realmente una figura» (XVII, 1; 1996: 135). Falta saber, claro, cómo puede una figura encubrirse a sí misma. Para Longino, la solución es obvia: consiguiendo con ella la máxima belleza posible, la sublimidad, pues la misma belleza eclipsa entonces el artificio retórico y evita cualquier sospecha de engaño. Ante la sublimidad —piensa Longino—, el espectador se queda atónito y no reacciona nunca en contra, pensando que se le quiere engañar (XVII, 2; 1996: 137). Lo único que hace es limitarse a gozar de tanta belleza.

En sus reflexiones sobre los artificios retóricos, Longino llega a formular —como ha visto Manuel Asensi— «una teoría icónica de las figuras del lenguaje» (Asensi, 1998: 109). Así, valora muy positivamente el uso del asíndeton —la ausencia de conjunciones—, por ejemplo, cuando se logra con este recurso expresar icónicamente el desorden, la tartamudez, la agitación que siente el orador que pronuncia el discurso. Como se ve, le interesan especialmente aquellas figuras que reproducen en su propia forma lo que tratan de comunicar. Su tratado, por muy original que sea, no deja de ser un tratado de retórica —hecho que, según José Alsina, contribuyó sin duda a que en el Romanticismo no todo el mundo se sintiera atraído por él (1996: 47)—, pero en lugar de presentar una larga lista de figuras se centra sólo en las que considera más representativas del estilo sublime (Bobes *et al.*, 1995: 213). Las examina cuidadosamente y las ilustra con numerosos ejemplos, mostrando así, de paso, su profundo conocimiento de la tradición retórico-literaria. Pasajes procedentes de obras de Homero, de Platón, de Demóstenes, de Tucídides, de Safo, por ejemplo, asoman continuamente en el tratado. Longino hace así justicia a una de sus afirmaciones más interesantes desde el punto de vista de la crítica literaria: «el juicio de valor, en literatura, es el fruto sazonado de una larga experiencia» (VI, 1; 1996: 87).

Otra fuente de sublimidad relacionada con el dominio del oficio mucho más que con el talento natural consiste —según Longino— en escoger bien las palabras para causar efectos rítmicos agradables, es decir: en ser capaz de dotar de cierta musicalidad al discurso y en conseguir así una expresión noble y elevada. Es sobre todo un problema de dicción lo que hay que tener en cuenta en este punto.

Por último, la tercera fuente de sublimidad accesible mediante el estudio está relacionada con la *dispositio* discursiva. El orador, o el poeta, tiene que aprender a ensamblar coherentemente las distintas partes que conforman el texto, de manera que éstas muestren una lógica relación entre sí y configuren un todo compacto. De este modo, la estructura total de la obra participará, piensa Longino, de un mismo tono elevado.

Después de haber presentado estas cinco fuentes de la sublimidad, Longino señala ciertos recursos que pueden propiciar la aparición de lo sublime. Habla así de la amplificación (la *amplificatio*), que consiste en desarrollar por extenso y con gran insistencia un argumento (XI, 1 y ss.; 1996: 111-113), y de las imágenes, con las cuales se puede conseguir una mayor viveza de lo descrito, hasta el punto de que «uno se imagina estar viendo lo que dice, y

lo ofrece con vivos colores a los ojos del auditorio» (Longino, XV, 1; 1996: 121-123). Pero el recurso al que Longino parece otorgar mayor importancia es el de imitar «a los grandes poetas y prosistas del pasado» (XIII, 2; 1996: 117). Se suma así a los defensores del principio de la *mímesis* en su dimensión de imitación de modelos. Y lo curioso es que relaciona dos conceptos que, en principio, siempre habían aparecido por separado: la *imitatio* y la inspiración. Longino asegura que, quien imita a los antiguos, recibe de ellos una especie de vapor divino, un efluvio que lo hechiza y le inspira, facilitándole el camino hacia la máxima perfección, es decir: hacia la sublimidad (XIII, 2; 1996: 117). De modo que, según esta teoría, existe una inspiración provocada por el genio ajeno más que por el talento propio. Esto podría verse como una declaración de la superioridad de los autores del pasado sobre los del presente, sobre todo porque Longino afirma que, si se consigue la sublimidad a través de la imitación, «sucumbir ante los antiguos no deja de comportar un timbre de gloria» (XIII, 4; 1996: 119). Pero lo cierto es que Longino no plantea esta cuestión en términos de competencia entre antiguos y modernos. Se limita a decir que una de las fuentes de la sublimidad, y por tanto una de las fuentes para alcanzar la gloria, es imitar a los autores antiguos. Nada más. Su admiración por los modelos del pasado no implica necesariamente un desprecio hacia los escritores de su propia época. Y desde luego a los autores del pasado los admira profundamente. Hasta el punto de aconsejar que uno se pregunte siempre a sí mismo cómo resolverían los antiguos los problemas que a él le plantea la obra durante el proceso creativo (XIV, 1; 1996: 119). Incluso considera útil escribir pensando que luego los autores del pasado estarán entre el público que va a leer lo escrito. Para Longino, ellos serían un tribunal perfecto porque consiguieron muchas veces la sublimidad y sabrían detectarla de inmediato (XIV, 2; 1996: 121). Al margen ya de su admiración por los escritores antiguos, Longino piensa que hay que escribir pensando siempre en el veredicto que la posteridad emitirá sobre la obra (XIV, 3; 1996: 121).

El tratado *Sobre lo sublime* termina con un tema que se aparta ligeramente de las ideas que venían siendo desarrolladas. Inopinadamente, Longino desliza ciertas consideraciones acerca de por qué en su época no abundan precisamente los talentos geniales. Al parecer, un filósofo le aseguró en una conversación que ello se debía a la desaparición de la democracia. En democracia —le dijo—, todo el mundo entra en una sana competición y se siente entonces un estímulo general para ser cada vez mejor poeta o mejor orador. Se tiene además la libertad para tratar los temas que se desee. Con el Imperio Romano, en cambio, bajo gobernantes tiranos, ya no hay libertad y los poetas ven en la adulación de los poderosos el único camino posible. Longino quiere responder a estos argumentos y lo hace llevando estas cuestiones al terreno de la moral. Así, asegura que el hecho de que no haya talentos geniales no tiene nada que ver con la desaparición de la democracia, sino con la corrupción de las costumbres. En la época actual —dice— impera la avaricia, y la gente ya no hace nada si no es para enriquecerse, de modo que nadie va en busca de la sublimidad porque es una grandeza que no comporta ganancias. Longino se plantea, incluso, que, dadas las circunstancias, mejor es la esclavitud del Imperio que la libertad de la democracia, pues otorgar absoluta libertad a gente que se mueve sólo por dinero puede ser un caos absoluto.

5.5. PLOTINO: *ENÉADAS* (S. III D. C.)

5.5.1. *Introducción*

En el campo filosófico, el ambiente cultural del helenismo se caracteriza por la mezcla de grandes sistemas filosóficos, principalmente el platonismo, el aristotelismo, el epicureís-

mo, el escepticismo y el estoicismo. Los tres últimos, que remiten a filosofías humanistas y éticas, pueden ser concebidos como «las tres grandes escuelas especulativas del helenismo» (Valverde, 1997: 50). Debido a la mezcla indicada surgen planteamientos eclécticos que dejarán huella en autores como Cicerón, Horacio o Plutarco. Sólo a finales de la época helenística, en el siglo III d. C., surge una nueva doctrina: el neoplatonismo. La principal figura del sistema neoplatónico es Plotino (204-270 a. C.), quien, sobre la base de la filosofía platónica, planteará nuevas ideas, totalmente acordes con el nuevo espíritu de época. Nacido en Egipto, y formado en la denominada Escuela de Alejandría —caracterizada por una ambición de abarcar la totalidad de la cultura—, Plotino es sobre todo un filósofo, pero demuestra en su obra —especialmente en dos capítulos o tratados: *Sobre lo bello* y *Sobre la belleza inteligible*— una notoria preocupación por cuestiones estéticas. Se sabe que viajó por diversas ciudades del Imperio Romano hasta que se estableció en Roma y fundó allí su propia escuela de filosofía, en la que destacaría Porfirio, su principal biógrafo. De hecho, Porfirio recogió toda la obra de su maestro y la organizó en seis libros que contienen nueve apartados cada uno de ellos, de ahí el título general: las *Enéadas*.

El pensamiento de Plotino ejercerá una gran influencia en los siglos posteriores. Tras sus pasos, continuaron la tradición neoplatónica autores como Porfirio, Jámblico, Proclo, Damascio, Simplicio, que cerraron el gran ciclo de la historia de la filosofía griega. En todos ellos reaparece la vena religiosa y metafísica que late en el pensamiento platónico, y esa vena no se disipará ni siquiera con los pensadores cristianos. Y es que como afirma José Alsina, «en lo que al cristianismo se refiere, el neoplatonismo ha sido un instrumento con el que el creyente podía exponer sus propias ideas filosóficamente» (1989: 97). La convicción expresada por Plotino acerca de que el arte permite un acercamiento al Uno será recogida después por los tratadistas medievales como argumento para vincular la belleza humana con la divina y para insistir en la separación entre la belleza espiritual y la corporal, siendo la primera muy superior a la segunda en el esquema de pensamiento de la época (Bobes *et al.*, 1995: 203). Pese a tratarse de tiempos dominados por la filosofía aristotélica, lo cierto es que la tradición neoplatónica no se interrumpe tampoco entre los siglos XII y XIV, y, de forma más o menos soterrada, dejará sentir su presencia. La continuidad de la tradición neoplatónica es, pues, evidente, ya que, tras una primera etapa bautizada por la crítica como «preparación del neoplatonismo» (siglo I a. C. hasta finales del siglo II y comienzos del III), esta corriente espiritual, cuyo ingrediente más destacable va a ser el contenido platónico, se desarrolló con mayor o menor intensidad durante los últimos siglos de la Antigüedad y, pese a la mayor importancia del aristotelismo, cruzó toda la Edad Media. Pero su gran momento llegó algo más tarde, con el Renacimiento, época en la que, explica Alsina, «este movimiento fue posible, entre otras causas, gracias a la creación de la Academia Platónica de Florencia, posible, a su vez, gracias a la difusión del griego que, como es sabido, adquiere ahora en Italia primero, para pasar a otras culturas después, un auge inusitado» (1989: 119). Efectivamente, llegan maestros de griego a Italia y abren escuelas de enseñanza de esta lengua en varias ciudades, y «todo ello permite un auténtico renacimiento de la Antigüedad, y, en especial, de Platón y de los neoplatónicos» (Alsina, 1989: 11).

Volviendo ahora a Plotino, cabe señalar que, aunque sea Platón su fuente principal, lo cierto es que él se aparta del maestro en la valoración negativa de la *mímesis* y del arte en general, hasta el punto de que en el sistema plotiniano la creación artística ocupa un lugar central. Se recordará que Platón, tras establecer la división entre el mundo sensible y el inteligible, afirma que el arte se basa en una operación mimética que toma como referente la realidad empírica, que ya es, en sí misma, una imitación de las verdaderas esencias. De este modo, la creación artística quedaba situada en lo más bajo dentro de la escala del conocimiento: no es más que una imitación en segundo grado. Pierde, pues, todo valor ontológico

y epistemológico. Plotino mantiene la separación platónica entre dos mundos, pero, a diferencia de Platón, concede al arte un tratamiento absolutamente positivo.

5.5.2. *Principales postulados filosóficos*

Para Plotino existe un origen del que todo ha surgido, tanto lo sensible como lo inteligible: el Uno. Este Uno se manifiesta en una tríada fundamental: en lo Bueno, en el Intelecto y en el Alma. Si todo emana de lo Uno, no puede establecerse ninguna jerarquía entre mundos, nada justifica la afirmación platónica de que el mundo inteligible es superior, más perfecto, que el tangible. Así, tampoco puede decirse que las cosas de un mundo sean meras copias imperfectas de las del otro. Todo lo que existe, sea en la dimensión que sea, participa de un mismo origen: el Uno. Existen, sin embargo —sostiene Plotino—, distintos grados de participación y el parámetro fundamental para medir este aspecto es la belleza: cuanto más bella es una cosa, más cerca está de lo Uno. Pueden distinguirse, por otra parte, dos tipos fundamentales de belleza: la sensible y la intelectual. La primera es la que se capta a través de los sentidos, mientras que la segunda —que es superior— sólo puede ser alcanzada si se eleva la mente por encima de la materia. La belleza intelectual —presentada a veces como belleza del alma— está relacionada con principios como la virtud, la justicia o la honestidad. Para pasar de la belleza sensible a la intelectual, lo que hay que hacer es —según sugiere Plotino— seguir un proceso como el presentado por Platón en el *Banquete*: es preciso aprehender primero la belleza de las cosas sensibles y, progresivamente, ir eliminando con ayuda del entendimiento —se entiende que a través de una maniobra de abstracción— toda impureza material, hasta alcanzar la esencia de la belleza, que reside en la mente humana y es reflejo de la suprema belleza de lo Uno, de la unidad (Bobes *et al.*, 1995: 207). Dicho en otras palabras: Plotino concibe la vida espiritual como un proceso circular. En su opinión, del Uno, autosuficiencia absoluta, brota la realidad pasando por el intelecto a través del alma hasta llegar a la materia, pero el alma humana debe tender a un proceso inverso de elevación hacia el origen. Se trata de un camino ascensional, una «odisea espiritual» (Alsina, 1989: 42) constituida por una serie de etapas —purificación, contemplación y visión extática— que progresivamente desligan al alma de lo sensible. Al final está la unión con lo Uno o Ser Supremo, el éxtasis, que supone la plena felicidad para el hombre. Sin duda está en lo cierto Juan Plazaola al indicar que Plotino «construyó uno de los sistemas filosóficos más espiritualistas que ha conocido el Occidente» (1973: 26).

5.5.3. *Sobre la mímesis*

Para Plotino, lo bello no es una cualidad que resida en lo material, sino en un nivel suprasensible. Puede estar en los cuerpos, pero en sí misma es algo acorporal (Plazaola, 1973: 29). Depende de la participación de un arquetipo ideal, y no de la proporción o de la simetría, como sostenía la tradición estoica (Bayer, 1993: 77). Y si el hombre quiere alcanzar la belleza debe comenzar por embellecer su espíritu. Este embellecimiento debe producirse —y asoman entonces los influjos místicos acusados por Plotino— «en esforzada elevación, a través de una purificación» (Valverde, 1987: 49). Un artista, por ejemplo, puede lograr una obra bella sólo si antes ha conseguido que la belleza impregne su alma. Así, «el proceso de la mimesis no es el que toma como punto de partida la realidad sensible para imitarla y reproducirla, sino el modo mediante el que se transforma esa realidad sensible con el fin de adecuarla a la belleza suprasensible y, por tanto, al Uno» (Asensi, 1998: 102). El arte, pues,

no imita la realidad, sino que la aprovecha como material para expresar la belleza, dado que es en lo bello donde se revela el Uno. Cuando el artista posee un alma bella es capaz de convertir la realidad en algo distinto de lo que era, en algo más bello. Se trata, entonces, de un proceso de transformación mucho más que de una imitación. Como dice Raymond Bayer, el artista halla en su interior —el influjo de la teoría de la reminiscencia platónica es aquí evidente— los arquetipos ideales y, con ellos como referente, «corrige la imagen del mundo, [...] la desembaraza mentalmente de su materia, que la volvía opaca», y «en esta transfiguración del universo sensible se obtiene una *imago mundi* nueva, una imagen de la belleza perfecta» (Bayer, 1993: 80). Esta transformación es lo que más acerca al hombre a lo Uno, de ahí que Plotino valore la creación artística como una de las actividades humanas más importantes. Es la actividad que tiene por objetivo principal la belleza, «la realización esplendorosa del ideal» (Plazaola, 1973: 29). Lo que el artista hace, en definitiva, es mejorar, perfeccionar todo lo que existe a su alrededor. Así, el resultado puede quedar muy cerca del mundo de las Ideas, es decir: muy cerca de la máxima perfección concebible. Ser un reflejo directo de las esencias. Porque «el verdadero artista —afirma Plazaola interpretando a Plotino— busca su modelo en el ideal inteligible; sólo los falsos artistas imitan servilmente los objetos sensibles, y son por eso mismo despreciables» (Plazaola, 1973: 29). Puede decirse entonces que la imaginación artística no se basa en una mera imitación, sino en un cambio, en una manipulación. Plotino, pues, sustituye el concepto tradicional de *mímesis* por el de *poiesis*. Y en este sentido, está mucho más cerca de Aristóteles que de Platón. En la metafísica plotiniana, el artista es ya un auténtico creador, aunque con algunas limitaciones, pues aunque sea cierto que, como señala Plazaola, con Plotino «por primera vez en la historia de las ideas estéticas encontramos referida la belleza artística a lo que más tarde se llamará *expresión*» (1973: 30), hay que tener en cuenta que, para este autor, todo lo que surge de la imaginación del artista, todo lo que posee su mente, es reflejo del mundo trascendente de los arquetipos platónicos y, en última instancia, del Uno, de manera que no toda la responsabilidad en la creación artística es suya.

6. La crítica literaria en la Roma clásica

6.1. Introducción

Una de las características que más llama la atención de las preceptivas latinas es la despreocupación por cuestiones metafísicas o trascendentales (Asensi, 1998: 119). Atrás quedan las reflexiones platónicas y aristotélicas sobre el valor ontológico de la poesía, o sobre el significado de la *mímesis*, o sobre la diferencia entre esencia y realidad sensible. Lo que va a dominar con autores como Cicerón y Horacio es, claramente, una visión técnica de la poesía, que se concreta en un interés considerable por la dimensión formal de la obra poética y por cuestiones referidas al estilo. Hay que añadir a ello, además, una marcada preocupación por delimitar las fronteras entre los géneros y tipos de discurso. Aunque, como ha señalado Domínguez Caparrós, «detrás de todas estas descripciones y preceptos de tipo práctico hay un supuesto teórico muy emparentado con la especulación griega», pues parece «como si se diera por sabida toda la teoría griega» (Domínguez Caparrós, 1999: 155). El interés por asuntos formales hará que lleguen a fundirse la *elocutio* retórica y la *elocutio* poética, hasta el punto de que puede decirse que domina una teoría general de la *elocutio* o, como dice Antonio Fontán, «una *doctrina communis* de aceptación general» (1974: 200). Los poetas elaboran sus obras teniendo más en cuenta su belleza formal, elocutiva, que el factor mimético. Así, cada vez interesa menos la fábula, el contenido,

el ámbito de la *res*, en definitiva, y más la elaboración artística del discurso. Y algo muy parecido ocurre en el campo de la retórica: aunque se sigue considerando como parte de la ciencia política y la eficacia persuasiva sigue siendo el principal criterio de un buen discurso, cada vez se da mayor importancia a la *elocutio*, a la elaboración lingüística. En una palabra: al estilo. Lo que lleva a confeccionar largas listas de figuras retóricas, con sus correspondientes ejemplos. De este modo, Retórica y Poética quedan claramente unidas por un componente común: el lenguaje elaborado (Wahnón Bensusan, 1991: 31). Y es que, en definitiva, poesía y oratoria eran disciplinas afines que mantenían una estrecha relación desde los inicios de la literatura latina. Ya Cicerón consideraba que poetas y oradores eran «parientes cercanos» (Fontán, 1974: 197). Téngase en cuenta que, para el orador, la lectura de los poetas suponía una fuente inagotable de inspiración y de recursos. Además, con el tiempo tuvo lugar una auténtica «retorización de la cultura» y la elocuencia se convirtió en el ideal estilístico común a oradores, poetas e historiadores. Los principales elementos que compartían poetas y oradores eran: la universalidad de los temas tratados, el ritmo —del verso, en un caso, y de la prosa artística en el otro— y los recursos del *ornatus*. Así lo vieron sobre todo dos autores: Cicerón y Horacio. Ambos reflexionaron sobre las convergencias entre oratoria y poesía, dando paso así a un proceso de racionalización de estas dos artes de la palabra. A diferencia de Aristóteles, cuya finalidad era «comprender, ordenar y analizar las realidades, incluso humanas y espirituales, para construir una cosmovisión o una filosofía» (Fontán, 1974: 202), Cicerón y Horacio reflexionan desde su condición de profesionales de la poesía y de la oratoria, es decir: desde su propia experiencia creativa. Y, curiosamente, sus correspondientes doctrinas presentan un alto grado de afinidad entre ellas. Conviene centrarse en las reflexiones de estos dos autores, principales representantes de la crítica literaria en la época clásica de la cultura romana, aunque algo se dirá también sobre el último gran tratadista latino: Quintiliano.

6.2. Horacio: *Epistola ad Pisones* (s. i a. C.)

6.2.1. *Características del texto*

Después de la *Poética* de Aristóteles, la *Epistola ad Pisones* de Horacio supone la otra gran poética de la Antigüedad. Aunque conviene establecer ya de entrada algunas diferencias importantes entre ambos textos. Si el de Aristóteles supone, como se ha visto antes, un claro intento de sistematización de reflexiones acerca de la poesía, no puede decirse lo mismo del de Horacio, que no es, de ningún modo, una obra sistemática. Para empezar, se trata de un poema, de una epístola —género que Horacio empezó a practicar en su etapa de madurez— compuesta por 480 versos y dirigida a los Pisones —los tres hijos de Lucio Calpurnio Pisón, un consúl de la época (González, 1992: 26-27)— para aconsejarles sobre el arte de escribir, y en ella, como ha señalado García Berrio, «el elemento de espontaneidad estético-poético es indiscutiblemente importante, si no básico» (1977: 39). De hecho, hubo intentos, durante el Renacimiento, de ajustar la *Epistola* al triple esquema retórico de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* precisamente para dotarla de esa sistematización de la que carece. Lo que sin duda se debe a que «la influencia retórica en la interpretación de los problemas poéticos era muy poderosa» (García Berrio, 1977: 41), y también a que se pensaba que si el *Ars Poetica* —así denomina ya Quintiliano a la *Epistola ad Pisones* en sus *Institutio Oratoria* y por este nombre fue conocida hasta el siglo xvi, «hasta el punto de que el nombre genérico llegó a sustituir a su verdadero título» (Bobes *et al.*, 1995: 179)— no era un tratado doctrinal bien estructurado se debía a que había sufrido algunas alteraciones y era preciso ordenarla. Por

otro lado, a la luz de lo hasta aquí expuesto se hace evidente otra diferencia destacable entre el texto de Aristóteles y el de Horacio: en el primero, se lleva a cabo un tratamiento filosófico de la actividad poética, mientras que en el segundo, ese mismo contenido teórico es tratado poéticamente. En palabras de García Berrio: «mientras que la *Poética* es la reflexión de un filósofo sobre la actividad de un poeta y más aún sobre sus resultados, el *Ars* de Horacio es la declaración de un poeta sobre su propia actividad» (1977: 75).

Señaladas las principales diferencias entre la poética aristotélica y la horaciana, queda por resolver otra cuestión importante, la del grado de relación que mantienen estos dos textos entre sí. Durante el Renacimiento se pensó que el *Ars Poetica* de Horacio se hacía eco, por influjo directo, de las reflexiones contenidas en la *Poética* de Aristóteles, y los comentaristas trabajaron desde este convencimiento, pero la crítica moderna lo ha puesto en duda. Algunos autores —como Aníbal González, por ejemplo— creen que «el *Arte Poética* de Horacio tiene una clara relación, que no dependencia, con la *Poética* aristotélica» (González, 1992: 33); otros, en cambio, piensan que está rotundamente descartado que la *Poética* de Aristóteles sea una de las fuentes de la *Epistola ad Pisones*, lo que no puede sorprender teniendo en cuenta que el texto aristotélico no gozó de gran difusión en la Antigüedad (García Berrio, 1977: 22-23). Podría hablarse, en todo caso, de una influencia indirecta del texto aristotélico sobre el horaciano, influencia que podría haberse producido a través de diversas fuentes, principalmente a través de las poéticas helenísticas y de los tratados de retórica. Si los preceptistas del Renacimiento creyeron que Horacio seguía a Aristóteles era por una cuestión muy simple: el segundo vivió en una época posterior a la del primero. Así, parecía lógico que Horacio se hiciera eco de las ideas aristotélicas. En cualquier caso, ya se ha visto que hay una diferencia evidente: la *Poética* de Aristóteles es una obra sistemática sobre la poesía, mientras que el *Ars Poetica* de Horacio —cuya fuente principal, sobre todo por lo que a su estructura se refiere, probablemente sea una obra perdida de Neoptólemo de Parios (Asensi, 1998: 131)—, está integrada por comentarios personales y consejos sobre el oficio de escribir. Y estos consejos, conviene insistir, están dados desde una estructura fundamentalmente artística y con una clara voluntad dialogística, lo que explica por qué abundan en la *Epistola* las digresiones, las reiteraciones, el desorden en los asuntos abordados, la desproporción en cuanto a la extensión de sus partes, etc. De hecho, ya el género en el que se inscribe esta obra, el género epistolar, se presta por sus mismas características a todas estas maniobras desordenadas.

Durante el Renacimiento se fundirán las doctrinas de Aristóteles y de Horacio y se producirá la aristotelización de Horacio, en detrimento de los logros propios del poeta y teórico latino (García Berrio, 1977: 22). Y el caso es que, aunque se tenga a Aristóteles sobre un pedestal, será Horacio el crítico más influyente tanto en el Renacimiento como en el Neoclasicismo (Hall, 1982: 30). Lo que tiene su explicación lógica. Téngase en cuenta que la *Epistola* no es un texto importante por su originalidad, pues se limita a sintetizar opiniones tradicionales y muy habituales en las gramáticas y retóricas de su época, de modo que hay que hablar, en principio, de mera divulgación de tópicos. Su importancia es sobre todo histórica: se trata de la única poética completa que conservamos del período romano.

6.2.2. *Contextualización de la* Epistola

Interesa ante todo situar a Horacio en su contexto: Atenas ha perdido importancia, el imperio de Alejandro Magno desaparece y es Roma, la Roma de Augusto, la que impera sobre el mundo. En el ámbito de la crítica literaria domina un método basado en hallar, para

cada poeta romano, un paralelo helénico y en aplicar entonces al primero las definiciones que se habían heredado del segundo. Como asegura Antonio Fontán, «esta escuela crítica había prosperado increíblemente por falta de una reflexión intelectual sobre los textos, por la ausencia de criterios técnicos para establecer valoraciones y por carencia de un lenguaje adecuado para expresarlas mejor» (1974: 206).

Cabe señalar, por otra parte, que ya a partir del siglo II a. C. se produce la helenización de Roma, es decir, Roma se heleniza culturalmente, imita la cultura de los griegos. Y los tratadistas latinos son un claro ejemplo: van a seguir la tradición griega. Hay que tener en cuenta que las primeras enseñanzas sobre literatura en Roma son impartidas por maestros griegos porque el griego es la lengua de cultura. Además, los romanos que quieren completar sus enseñanzas suelen viajar a Grecia, a los principales centros culturales —Horacio viajó a Atenas, por ejemplo, y Cicerón a Atenas y a Rodas—.

La principal característica de la teoría literaria en Roma —y esto se refiere tanto a Horacio como a Cicerón, los dos teóricos más importantes de la literatura latina— es la síntesis que se realiza entre dos disciplinas que, al principio, estaban claramente diferenciadas: la poética y la retórica (Wahnón Bensusan, 1991: 30). Se advierte un curioso contraste porque, mientras que los teóricos tratan de realizar esa síntesis entre poética y retórica, los poetas están provocando con la práctica literaria una confusión entre ambas disciplinas. Ocurre que los poetas se sienten cada vez más preocupados por embellecer su discurso con recursos retóricos (con el *ornatus*) y se preocupan más por la *elocutio* —el estilo— que por la fábula o *mímesis* —el contenido de sus versos—. Les interesa más la belleza del estilo que la belleza de la historia que tienen que contar. Se produce así una evolución clara, pues la poesía ya no interesa por su actividad mimética, sino por ser un discurso bien escrito. Se entra claramente en un proceso de retorización de la poética: los poetas echan mano de la larga lista de recursos de que dispone la retórica dentro de la *elocutio* y, más concretamente, dentro del *ornatus*. Pero si esto ocurre en la poesía, en el ámbito de la retórica empezaba a producirse paralelamente el fenómeno contrario: la poetización de la retórica. Este proceso se da cuando el discurso retórico ya no tiene demasiado sentido como persuasión del oyente en las plazas públicas porque ya no hay democracia, y entonces lo único importante para la retórica será hacer discursos bellos, con lo cual se acerca mucho al ideal de la poética. Esto provoca, además, que el complejo sistema de la Retórica vaya siendo reducido: se eliminan la *memoria* y la *pronuntiatio* o *actio*, primero, y luego ya sólo interesará una parte, la *elocutio*, y concretamente el *ornatus*. Quintiliano y Cicerón, y también el anónimo autor de la *Rhetorica ad Herenium* —atribuida a Cicerón durante la Edad Media—, tratarán de mantener para la Retórica la importancia de la persuasión, pero es evidente que ellos mismos le dan en sus obras una importancia especial a la *elocutio*.

Horacio y otros teóricos van a tratar de contrarrestar esa excesiva preocupación formal de sus contemporáneos y advierte que a menudo una obra sin artificio pero con brillantes ideas deleita mejor al público que obras muy trabajadas pero vacías de contenido, y, como veremos, acabará defendiendo una mayor importancia del contenido en la poesía. Porque, en definitiva, lo que más le importaba a Horacio era mostrar cómo podía conseguirse una obra cuyo contenido fuera «fácil y rectamente entendido y placentera y provechosamente asimilado» (García Berrio, 1977: 84). De hecho, el ideal de equilibrio, proporción y mesura entre las partes y el todo de la obra que defiende constantemente es un modo de asegurarse el interés del lector, un modo de evitar el tedio o cualquier tipo de reacción contraria por parte del auditorio. Muy probablemente, la importancia otorgada a los efectos pragmáticos de la construcción artística fuera uno más de los influjos que acusó Horacio de los tratados de retórica de su época. Y al considerar como ley básica los intereses del público, lo que le pre-

ocupa fundamentalmente es el tipo de estrategia a seguir para captar la atención de los espectadores. En este punto, varios conceptos merecen ser destacados.

6.2.3. *Principios básicos de la* Epistola

a) *La coherencia interna*

Los primeros versos que configuran la *Epistola ad Pisones* —los veintitrés primeros— están dedicados a exponer la doctrina de la necesaria disposición equilibrada de la estructura de la fábula. Para exponerla, Horacio se basa en la conocida metáfora del monstruo con partes irreconciliables —ejemplo, para algunos, de la fina ironía horaciana (Asensi, 1998: 131)—, y de este modo trata de llamar la atención sobre el problema de los límites que tiene que encontrar el artista en su proceso de creación. Lo cierto es que, desde Platón, la metáfora del monstruo se convirtió en un lugar común. Se trataba de advertir de la imagen espantosa y deforme que tendría una obra si no se respetara el equilibrio natural entre las partes que la componen, si, en definitiva, no tendiera todo a una misma unidad. Ya lo señalaba también Aristóteles en su *Poética* al exigir coherencia interna en la fábula y afirmar que las condiciones que ésta tenía que cumplir eran las mismas que cumplía un cuerpo bello cuando existía una buena disposición y proporción entre sus miembros. Y en la retórica romana era frecuente encontrar también esta misma idea, así que no es de extrañar que Horacio la repita. Este símil antropomórfico entre la estructura de una obra literaria y las partes de un cuerpo conducirá con el tiempo a otra idea curiosa: se dirá que, igual que del coito entre animales de especies distintas pueden nacer monstruos, también si se cruzan especies poéticas diferentes pueden nacer poemas monstruosos. Lo importante de todo esto es que se admite que es la naturaleza misma la que con sus leyes marca los límites de la libertad del poeta.

Otro tema que trata Horacio, y que era también habitual en los tratados de retórica, es el de la relación entre el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis* o *poeticus*. Horacio justifica la ruptura con el *ordo naturalis* al pasar del orden histórico al orden artístico porque lo encuentra un recurso eficaz para llamar la atención del lector. Ya Aristóteles lo había apuntado, pero no con tanto énfasis, de ahí que el que quizá sea el procedimiento más conocido en la ruptura del *ordo naturalis*, el del comienzo *in medias res*, haya sido adjudicado exclusivamente a la invención de Horacio (García Berrio, 1977: 77),

b) *La cuestión de los géneros literarios*

En relación con los géneros literarios, Horacio presenta un esquema flexible basado en una ordenación rítmica y formal, aunque luego los autores de paráfrasis renacentistas de la *Epistola* convirtieran dicho esquema en un «tratado de géneros riguroso y canónicamente construido» (García Berrio, 1977: 82). El *Ars Poetica* no fue concebido como una obra sistemática en ningún sentido y tampoco en lo referente a los géneros literarios.

Puede decirse que Horacio concibe los géneros como moldes esenciales cuyas características deben ser siempre escrupulosamente respetadas. Para él, cada género tiene su autonomía propia —a cada uno le corresponde un tipo de verso y unas palabras determinadas, e incluso cada uno persigue una finalidad concreta— y por eso no deben mezclarse en una misma composición. Aunque esto no significa que esporádicamente no se puedan transferir situaciones arquetípicas —conformadas por un tipo de personajes y de acontecimientos concreto— de un género a otro. Lo importante es, sobre todo, respetar la correspondencia entre el tema tratado y las emociones que se quieren suscitar en el espectador y que están asociadas al ritmo (Bobes *et al.*, 1995: 186).

Lo primero que llama la atención en las reflexiones de Horacio sobre los géneros literarios es, como dice García Berrio, que «el reparto de la atención es muy desigual» (1977: 86). En efecto, Horacio desliza muy pocos comentarios sobre la épica y se centra más en la poesía dramática, y, dentro de este ámbito, en lugar de dedicarse sobre todo al examen de los subgéneros considerados mayores, la tragedia y la comedia, se dedica al drama satírico, «forma intermedia entre las dos anteriores, y que es un acercamiento a la mediocridad del espectador popular» (Asensi, 1998: 136). Rodríguez Adrados presenta los dramas satíricos como breves piezas que se representaban como colofón de las tragedias en el teatro griego y con las que se buscaba la distensión del público (1972: 84-85). Lo curioso es que Horacio dedique tanta extensión de la *Epistola* a comentar estas piezas de carácter satírico teniendo en cuenta que no hay constancia de que se representaran también en el teatro romano, aunque quizá no sea ésta más que una prueba evidente de la admiración de este poeta por todo lo griego (Bobes *et al.*, 1995: 187-188). Lo que sí parece lógico, en cualquier caso, es que, al tratar la cuestión de los géneros, Horacio muestre una clara preferencia por el drama, sobre todo teniendo en cuenta su constante preocupación por captar la atención del público, pues la poesía dramática, al representarse ante los ojos del espectador, puede causar un mayor impacto (Asensi, 1998: 136).

c) *Mímesis y retractatio: las dos concepciones de la imitación*

Para asegurarse de la calidad de la obra, uno de los consejos que da Horacio es imitar a los modelos griegos, los auténticos maestros: «Vosotros tenéis que darle vueltas y vueltas en vuestras manos, día y noche, a los modelos griegos» (vv. 268-269). Y dado que, como Aristóteles, él acepta que la poesía es imitación de acciones humanas, imitación de la vida de los hombres, de sus costumbres, de su manera de hablar, se advierte una doble concepción de la imitación poética en la *Epistola ad Pisones*. Por una parte se presenta, en germen, la doctrina del realismo: hay que imitar hábilmente lo que se ve en la vida, las costumbres de la gente real, pues esto es lo que de veras interesa al espectador. Horacio no defiende la imitación porque tenga un valor ontológico, sino, simplemente, porque es un mecanismo eficaz para captar la atención del público, conmoverlo y emocionarlo, que es lo que más obsesiona a un escritor preocupado por el éxito. Por otro lado, también se aconseja en la *Epistola* imitar a los modelos clásicos para aprender de ellos. Late aquí, obviamente, el convencimiento de que en las grandes obras del pasado se encuentran las claves para poder seguir componiendo obras de calidad. Esta segunda concepción de la *mímesis* —que no había sido desarrollada en las poéticas griegas y que de hecho remite a la importancia de la tradición en la creación literaria— queda recogida en el principio de la *retractatio*, de carácter «absolutamente indiscutible y prestigioso» en Roma, según asegura García Berrio, que hace una importante advertencia sobre este tópico: «[...] no se trataba de una resignada aceptación de segundonería y sumisión inferior. Antes bien, la firmeza de las convenciones teóricas, y la realidad de la perfectibilidad de los modelos, situaba al artista clásico en una ascesis continua de superación» (1977: 146-147). Esta cuestión de la imitación de los modelos fue ampliamente tratada por los preceptistas del Renacimiento. En general, se veía en la práctica imitativa una garantía de recopilación de lo mejor y no se creía incompatible con la originalidad. Para llegar a convertirse en un poeta de calidad comparable a la de los modelos dignos de imitación, Horacio recomienda la corrección continua en busca de la mayor perfección artística posible. Continuamente insiste en la idea de que hay que trabajar con disciplina para pulir los versos —de ahí que luego se hable de la rima horaciana—. Pero no es demasiado dogmático y aunque afirma no soportar los errores, comprende que si la obra es muy extensa —él aconseja como duración de una pieza dramática cinco actos— puede el

autor tener algún *lapsus* —y cuando dice esto piensa concretamente en Homero: el poeta por antonomasia, pero al que algún fallo se le puede criticar—. Lo que realmente ocurre es que Horacio no soporta la mediocridad en arte. Por eso aconseja que antes de hacer pública una obra se pida opinión sobre lo escrito a algún crítico, a algún amigo, a algún familiar, y que si hace falta, para madurar, se deje encerrado el papiro ocho años y luego se vuelva a leer, cuando ha pasado ya mucho tiempo. Está claro que para Horacio es importantísimo asegurarse de la calidad de lo que se va a entregar al público.

d) *La verosimilitud*

Como Aristóteles, Horacio defiende el principio de la verosimilitud: «Que las ficciones inventadas para causar placer sean próximas a la verdad, de manera que la fábula no reclame que se le crea todo lo que ella quiera» (vv. 338-340). Incluso sólo está dispuesto a respetar la licencia poética cuando ésta no atente contra lo verosímil. De hecho, coincide también con Aristóteles cuando recomienda que el desenlace no se deje en manos de una intervención divina poco verosímil, que es lo que ocurre con el recurso del *deus ex machina*, recurso que en gran medida supone un reconocimiento a la fuerza de los poderes extrahumanos y que, para Horacio, sólo debe ser empleado cuando el nudo dramático sea irresoluble por medios naturales, es decir, al alcance del hombre, pues se trata siempre de una solución poco deseable por inverosímil (García Berrio, 1977: 196). Hay que tener en cuenta que Horacio habla sobre todo de la poesía dramática y en este género literario la tolerancia del espectador al apreciar un desajuste entre lo que ocurre en la obra y la verdad natural es menor, pues no es lo mismo leer o escuchar la narración de un hecho maravilloso que verlo representado por medios escenográficos: en este último caso, lo falso llama mucho más la atención. Basta imaginar la diferencia entre el efecto causado al escuchar cualquiera de las transformaciones mitológicas —Dafne convertida en laurel, por ejemplo— y ver cómo esas transformaciones tienen lugar en un escenario: todo es mucho más explícito y también más aparatoso. Lo curioso es que los tratadistas del Renacimiento recogerán el comentario de Horacio al respecto y limitarán las libertades de la ficción apelando a imperativos morales y estéticos, algo que de ningún modo puede encontrarse en la *Epístola ad Pisones* (García Berrio, 1977: 174). En concreto, lo que los autores renacentistas creían era que resultaba conveniente evitar la narración o representación de hechos crueles, sangrientos, porque esto podía herir la sensibilidad del espectador. Horacio en ningún momento alude a que ese tipo de acontecimientos pueden causar cierta repugnancia en el espectador; lo único que dice es que pueden resultar inverosímiles y, por tanto, suscitar la incredulidad. Ningún argumento estético-moral esgrime, pues, en este contexto. Si pone límites a la ficción es sólo porque tiene en cuenta el grado de falsedad que conllevan ciertos sucesos.

Cercana a esta cuestión se encuentra la de si algunas acciones que tienen lugar en el curso de la obra son o no irrepresentables sobre el escenario. Recuérdese que Aristóteles, al definir el acontecimiento patético, habla de acciones que hacen sufrir o incluso morir al personaje en escena. No se pronuncia sobre la conveniencia o inconveniencia de representar esos hechos, aunque sí parece reticente a aceptar los espectáculos truculentos, y además deja apuntado que, a diferencia de lo que sucede con la épica, en el caso de la poesía dramática la pobreza de los medios de representación hace que ciertos hechos maravillosos o demasiado impactantes puedan resultar, sobre el escenario, ridículos. Pues bien, para Horacio, lo que pueden resultar es increíbles y por eso recomienda evitarlos. Hay que tener en cuenta en este punto que él parte del convencimiento de que los acontecimientos que llegan al espectador a través de la vista presentan un grado superior de conmoción que los que llegan por cualquier otro medio.

e) *El decoro poético*

Horacio exige la claridad expositiva y el orden, así como la adecuación metro-género. Esto le lleva a formular la ley del *decorum* o decoro, principio estilístico que proviene de la retórica para indicar «el ideal de perfección estética en los textos artísticos» (García Berrio/Hernández Fernández, 1990: 18). Decoro significa propiedad: saber qué es lo apropiado en cada momento. El *aptum* o *decorum* regula el equilibrio y la proporción de todos los aspectos del texto. Por ejemplo: cada personaje tiene que hablar verosímilmente, de acuerdo con su condición social. Es decir, hay que mantener una correspondencia entre el discurso del personaje y su dignidad social. Un dios o un héroe no pueden hablar como un villano ni comportarse de la misma manera. Y las costumbres de un anciano no pueden parecerse a las de un niño: cada cual tiene que comportarse de acuerdo con lo considerado apropiado a su edad, cuestión ésta que terminó por ser uno de los requisitos más importantes del decoro (García Berrio, 1977: 156). Éstas son las palabras de Horacio al respecto:

> Habrá gran diferencia si habla un dios o un héroe, o un longevo anciano o un hombre fogoso aún en su juventud floreciente, o una señora de alta cuna o una diligente nodriza o un mercader viajero o un labrador de un campillo verdeante, o uno de la Cólquide o de Asiria, o un tebano o un argivo (vv. 114-119).

También era preciso tener en cuenta que, si se utilizaba a un personaje de la tradición literaria, había que respetar las características con que este personaje fue fijado. De las cuatro notas que exige Aristóteles en los caracteres —bondad, conveniencia, semejanza y constancia—, Horacio sólo alude a dos en su *Epistola*: la conveniencia (o conformidad) y la constancia (García Berrio, 1977: 130-131). Dice exactamente: «Si confías a la escena algo no anteriormente experimentado y osas crear un personaje nuevo, que se mantenga hasta el fin cual desde el principio se haya mostrado y que sea coherente consigo mismo» (vv. 125-127).

Como se ve, el decoro afecta en realidad a muchos aspectos y se refiere a saber encontrar qué es lo idóneo en cada momento, de manera que vela por la calidad de la obra en muchos sentidos. Su importancia es tal que defender la proporción y lo apropiado en cada caso es una constante —García Berrio habla de «cuestión obsesiva» (1977: 166)— en las reflexiones horacianas. En la *Epistola* se exige proporción y propiedad «en la adscripción de cada metro a un género correspondiente», pues cada género tiene su carácter y sus palabras propias; se exige propiedad y proporción «entre los sentimientos que se desea provocar en el auditorio o lector y los recursos empleados a tal fin»; se exige respetar lo apropiado en los personajes, tanto en los tradicionales como en los nuevamente inventados; se exige matener la proporción «entre las promesas del *exordio* y el contenido general del poema» —no conviene prometer lo que no va a poder cumplirse porque el auditorio puede irritarse si queda desilusionado—; y se exige también propiedad «en la representación teatral, compatibilizando lo que se haga en escena con la verdad y la verosimilitud» (García Berrio, 1977: 85).

f) *Ut pictura poesis*

En un pasaje determinado de la *Epistola*, Horacio establece una correspondencia entre la poesía y la pintura que ha sido fuente de interesantes polémicas y manipulaciones. En perfecta consonancia con la continua preocupación mostrada por el efecto que una obra causa en el público, afirma que la pintura y la poesía se parecen en el modo como pueden ser disfrutadas por el espectador: en ambos casos hay obras que atraen más la atención que otras,

obras que gustan una sola vez y luego cansan, obras que nunca dejan de gustar, obras que es preferible contemplar de lejos mientras que otras es mejor hacerlo de cerca, etc. Éstas son exactamente las palabras de Horacio:

> La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agradará —otras tantas— (vv. 361 y ss.).

Como se ve, Horacio no se refiere en ningún momento al objeto representado en el poema o en la pintura ni al modo como hay que representarlo. La tradición, en cambio, interpretó que la poesía y la pintura eran artes idénticas que perseguían idénticos intereses. Y se tradujo el *ut pictura poesis* como: la poesía tiene que ser como la pintura. Se sabe, incluso, que gran parte de esta manipulación se debe a que la poesía era considerada un arte liberal y los poetas no pagaban impuestos, mientras que los pintores sí tenían que pagarlos y recurrieron a la autoridad de Horacio para afirmar que si la poesía era igual que la pintura, ambas tenían que ser consideradas artes liberales. Lo que se decía, en concreto, era que Horacio había dicho: «la poesía tiene que ser como la pintura», y ya no «la poesía es como la pintura en el sentido de que...». Fijémonos: el «tiene que ser» establece una clara jerarquía, pues hace que la pintura sea la más importante y la poesía quede subordinada.

6.2.4. *Principales dualidades horacianas*

En la última parte de la *Epistola ad Pisones*, el foco de atención se desplaza desde la obra de arte al poeta que la crea, de ahí que haya sido presentada a menudo como un tratado de *artifex*. Es decir: lo que era un *ars* se convierte en una reflexión sobre el *artifex*. Una reflexión que contiene «los puntos más originales del pensamiento horaciano en teoría literaria», según ha destacado García Berrio (1977: 230). Los problemas básicos tratados en esta última zona de la *Epistola* se organizan en una serie de dualidades correlativas que están interconectadas: *ingenium-ars*, *res-verba*, *prodesse-delectare*. Separar estas dualidades sólo puede quedar justificado como ejercicio didáctico. Digamos antes de abordarlas que lo verdaderamente original de Horacio no es tanto la presentación de estos conceptos como su planteamiento dialéctico.

Las tres dicotomías en torno a las cuales organiza Horacio su peculiar planteamiento de tópicos recogidos de la tradición están relacionadas con la teoría del conocimiento de Aristóteles, concretamente con la formulación de las cuatro causas: causa eficiente, causa material, causa formal y causa final o teleológica (García Berrio/Hernández Fernández, 1990: 18-19). De lo que se trata es de plantearse el origen del objeto de estudio (causa eficiente), la forma que presenta (causa formal), la materia de la que está hecho (causa material) y el objetivo último para el que ha sido creado (causa final o teleológica). Las tres dualidades horacianas que resultan de aquí son:

1. *Ars/ingenium.* Esta dualidad se refiere al origen (causa eficiente) de la poesía. Lo que se cuestiona es si la poesía es fruto de una inspiración natural —en general se acepta la sinonimia entre *ingenium* y *natura*, entendida ésta como «talento o capacidad natural no adquirida» (García Berrio, 1977: 240)— o de trabajar con las reglas del arte, siempre susceptibles de ser aprendidas. Como se ve, es un modo de recuperar la vieja controversia platónica del poeta inspirado por los dioses frente al poeta consciente. Horacio muestra aquí una ac-

titud intermedia, equilibrada: de nada sirve trabajar mucho si no se tiene una cierta vena poética, pero tampoco sirve de nada el genio natural sin pulir. Así lo explica él:

> Se ha preguntado si es la naturaleza la que hace a un poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a qué servirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir; cada uno pide la ayuda del otro, y ambos conspiran juntos amistosamente (vv. 408-411).

2. *Prodesse/delectare*. Con esta dualidad se alude a si la finalidad (causa final) del arte tiene que ser el deleite, el puro placer, o el didactismo doctrinal. En el examen de esta pareja conceptual hay que contar, pues, con una variable ausente en las otras dos dicotomías: el público. También aquí Horacio se muestra ecléctico y busca una solución intermedia a este debate tradicional. Su fórmula ideal será: «deleitar aprovechando», es decir, hay que mezclar lo útil a lo agradable, deleitando al lector (o espectador) al mismo tiempo que se le instruye. Escribe en un momento determinado: «Todos los votos se los lleva el que une lo útil a lo agradable, deleitando al lector al mismo tiempo que se le instruye» (vv. 343-346).

3. *Res/verba*. La dicotomía *res/verba* (o *verbum*) se refiere a si en la poesía es más importante el contenido —depósito del saber científico, filosófico y moral— o su formulación lingüística. Si en los puntos anteriores Horacio propone una colaboración amistosa entre los dos conceptos tradicionalmente enfrentados, en éste no busca ningún equilibrio, sino que se muestra un claro defensor del contenidismo por encima del formalismo, y seguramente ello se debe a la mala fama que habían conseguido algunos oradores, preocupados sólo por lucir su estilo sin preocuparse demasiado por el tema tratado.

De estas tres oposiciones o alternativas dialécticas salen las dos posturas tradicionalmente adoptadas frente al arte (García Berrio/Hernández Fernández, 1990: 19): la línea marcada por *ars-docere-res* —la obra artística es fruto de un trabajo racional y tiene que tener por función primordial educar, enseñar una doctrina, por lo cual lo más importante es el contenido que hay que transmitir, y no la forma en que se transmite— y la línea marcada por los principios *ingenium-delectare-verba* —la obra artística nace de la inspiración natural y lo importante es trabajar en la forma para conseguir una mayor belleza y, por tanto, un efecto placentero en el lector—. En el caso concreto de Horacio, podría decirse que defiende una combinación de efectos estéticos —las obras tienen que estar bien trabajadas, con una férrea disciplina— y efectos pragmáticos —la obra tiene que servir para deleitar y para enseñar algo provechoso a la vez—.

6.3. Cicerón: *El orador* (s. I a. C.)

6.3.1. *Introducción*

Aunque la principal preocupación de Cicerón no era la poesía, sino la oratoria, lo cierto es que, al reflexionar sobre el sistema de la retórica, este autor establece interesantes comparaciones con otras disciplinas, y entre ellas se encuentra la teoría poética. Esto justifica la inclusión de Cicerón en una historia de la crítica literaria. Si es que no quedaba justificada ya por la estrecha relación existente —y todavía más en la Roma de Cicerón— entre Retórica y Poética.

Desde el punto de vista de la crítica literaria, la obra ciceroniana que mayor interés presenta es sin duda *El orador*. Fue publicada en el año 46 a. C. y ha sido considerada «uno de los tratados sobre el arte de hablar y escribir más importantes de toda la historia de la cultu-

ra occidental» (Sánchez Salor, 1997: 7). Forma parte, junto con *De oratore* y *Brutus*, de una trilogía de tratados ciceronianos sobre la elocuencia. Está dedicada a Marco Junio Bruto, el famoso asesino de César y prestigioso orador, quien, al parecer —si es que no estamos ante un tópico—, pidió a Cicerón que lo orientara sobre el arte de la oratoria. De ahí que el objetivo primordial que Cicerón se marca en *El orador* sea el de definir el mejor estilo oratorio. Aunque nunca llega a romperse el hilo de la coherencia, lo cierto es que la consecución de este objetivo se lleva a cabo de una manera bastante desorganizada, en un discurso que parece a veces ilógico y que está lleno de repeticiones. Sin embargo, la búsqueda del mejor estilo oratorio da unidad a toda la obra. Y, en otro nivel de importancia, hay otro tema unificador: la crítica al estilo de los neoáticos, que defienden como mejor estilo el seco y sencillo, y toman como modelo a Tucídides.

6.3.2. *En busca de la perfección estilística*

La principal justificación del tratado, y así se expone claramente en sus inicios, es «fijar cuál es la mejor forma y, por así decir, representación de la oratoria» (1997: 32). En otras palabras: cuál es el estilo oratorio «más elevado y perfecto» (1997: 32). Cicerón sabe que lo que va a hacer es fijar un ideal, una utopía, algo que no ha existido jamás: la perfección absoluta. De ahí que opte por acogerse a la teoría platónica de las ideas para explicar que el orador ideal existe sólo como mera posibilidad inteligible, es decir: puede ser concebido como pueden concebirse las esencias platónicas, los arquetipos inmutables y eternos. Son un ideal de perfección y nada de lo que existe en la realidad es así. Dicho de otra forma: Cicerón sabe que su descripción del orador perfecto no será la descripición de ningún orador concreto, sino, únicamente, la descripción de un ideal. Algo que está en la mente; no en la realidad cotidiana.

Y un primer aspecto de este ideal se está tratando ya precisamente al hacer alusión a la teoría platónica de las ideas, pues Cicerón considera que no se puede ser un buen orador sin estar familiarizado con las enseñanzas de la filosofía: «sin filosofía —asegura—, no puede conseguirse el orador que buscamos» (1997: 37). Lo que ocurre es que, como vio Fontán, «el fundamento de la *eloquentia* reside, para Cicerón, en la *sapientia*» (1974: 203). Pero además, una formación filosófica resulta indispensable, a los ojos de Cicerón, para conocer el género y la especie a la que pertenecen todas las cosas, para establecer definiciones y clasificaciones, para distinguir entre lo verdadero y lo falso, para resolver ambigüedades y para, en definitiva, poseer importantes conocimientos sobre la vida, las costumbres, la virtud (Cicerón, 1997: 37-38). De nada puede hablarse, pues, sin estar familiarizado con las enseñanzas de los filósofos. Todo orador debe tener esto en cuenta, cree Cicerón. Y sobre todo el orador perfecto, que aunque no haya existido jamás puede vislumbrarse o, por lo menos, puede reflexionarse sobre cómo debería ser.

Además de tener una buena formación filosófica, en lo referente al estilo oratorio lo importante es que el orador conozca los tres estilos y sepa sobresalir por igual en todos. No es, desde luego, algo habitual, pues lo más frecuente —explica Cicerón— es que cada orador domine uno de los estilos o que se encuentre más cómodo en unos que en otros (1997: 42). Saber mezclar convenientemente los tres no está al alcance de cualquiera. Y, para Cicerón, sólo el modelo perfecto de orador puede conseguirlo. Sabe que la perfección es relativa, puesto que lo que es perfecto para unos no lo es para otros, pero aun así se atreve a proponer un modelo objetivo de perfección, convencido de que cuando se conoce a fondo una materia es posible encontrarlo (1997: 49). Está claro que él habla desde su experiencia de prestigioso orador, y esto le confiere una gran seguridad. Apoyándose en la división retórica de

inventio, *dispositio* y *elocutio* —«qué decir, en qué orden y cómo», dice él (1997: 53)—, reflexiona sobre qué es lo mejor en cada uno de estos puntos, pero privilegiando claramente el último de ellos, pues está convencido de que el orador perfecto lo es sobre todo en el nivel de la *elocutio*.

Lo importante en el nivel de la *inventio* es conocer bien todos los lugares comunes, los tópicos de la argumentación y el razonamiento, y saber tratar sobre temas generales más que sobre cuestiones particulares, pues en definitiva «lo que se aprueba que es válido a nivel general necesariamente es también válido a nivel particular» (Cicerón, 1997: 54). Una vez se ha encontrado ya lo que se va a decir, lo que hay que hacer —ya en el nivel de la *dispositio*—, es ordenar cuidadosamente el material seleccionado. Cuidadosa y estratégicamente, pues hay que conseguir atraer «los ánimos de los oyentes» (Cicerón, 1997: 56). Tras estas dos primeras funciones del orador —buscar el material temático y organizarlo— llega la tercera, la más importante: encontrar la mejor manera de confeccionar el discurso. Así lo explica Cicerón: «Una vez que haya encontrado qué decir y en qué orden, lo más importante con mucho es ver de qué modo» (1997: 56). Sobre este último punto, al parecer, interrogaba Bruto a Cicerón. Le preguntaba, concretamente, qué género de estilo consideraba que era el mejor. La pregunta iba dirigida, por tanto, hacia el campo de la elocución y por eso es en él donde decide detenerse Cicerón. Habla primero de los tres estilos existentes: el tenue, el moderado y el grave. Y al reflexionar sobre cada uno de ellos no trata exclusivamente aspectos elocutivos, sino que tiene en cuenta también la importancia de la *actio*, la acción o ejecución del discurso, puesto que la considera «una especie de elocuencia del cuerpo» basada en la voz y en el movimiento (1997: 57-58). El orador perfecto tiene que ser capaz —dice Cicerón— de modular su voz ajustando el tono al tipo de sentimiento que quiera expresar en cada momento y que quiera suscitar en el ánimo del oyente. «Así pues —escribe Cicerón—, el que aspire al primer puesto en la elocuencia deberá pronunciar con tono agudo las partes violentas, con tono bajo las partes calmadas, y procurará parecer grave con tonos profundos y patético con inflexiones de voz» (1997: 58). Las palabras tienen que ser subrayadas, además, con gestos, incluyendo la expresión del rostro.

Como se ve, pues, Cicerón se pronuncia sobre todas las *partes artis* menos una: la *memoria*. No falta una justificación para esta ausencia: cree que la memoria es una cualidad común a muchas artes y no exclusiva de la oratoria, por eso no quiere detenerse en ella (Cicerón, 1997: 57). En la que desde luego sí se detiene, y por extenso, es en la *elocutio*. Y es que su objetivo primordial, varias veces declarado, es mostrar en qué consiste la «suprema elocuencia» (1997: 60).

6.3.3. *La «suprema elocuencia»*

Cicerón habla primero de la elocuencia del filósofo, cuyo discurso «no tiene ni el nervio ni la agudeza de la oratoria y del foro» (1997: 61). Los filósofos —dice Cicerón— «se dirigen a personas cultas, con la intención más de apaciguar sus sentimientos que de excitarlos, y hablan de temas apacibles y en absoluto excitantes, para instruir, no para seducir, de manera que, cuando consiguen en su discurso una cierta agradable elegancia, a algunos les parece que han ido más allá de lo que era necesario» (1997: 61). Es obvio que Cicerón tiene en cuenta la intención del autor y el tipo de receptor al que va destinado el discurso para justificar el estilo utilizado. En el caso de los filósofos, como se ve, predomina un estilo poco florido —«sombrío», dice Cicerón (1997: 61)— porque lo que se privilegia es el contenido, la enseñanza vehiculada, el ámbito de la *res*, y no el de la *verba*.

Los sofistas se parecen más a los oradores, pues ambos recurren a un lenguaje elaborado, adornado. Sin embargo, el resultado estilístico no puede ser el mismo porque los primeros buscan sobre todo deleitar, mientras que los segundos tratan de persuadir y precisan seguir una estrategia discursiva distinta (Cicerón, 1997: 62). Algo parecido pasa con los historiadores: también tratan de contar los hechos del pasado de manera atractiva, adornando su discurso, pero su estilo no puede ser tan tenso, tan vivo como el de los oradores, que tratan de convencer de su tesis al auditorio.

Más problemática se le plantea a Cicerón la elocución de los poetas y su distinción respecto de la de los oradores, pues en ambos casos hay que hablar de un notorio «gusto en la elección de las palabras» (1997: 63). De todos modos, Cicerón no se detiene demasiado en estas cuestiones porque lo que de veras le interesa es hablar de la elocución de los oradores. Aunque lo cierto es que muchos de los aspectos que analiza tienen validez tanto para el orador como para el poeta.

El primer principio que formula sobre la elocución del orador perfecto es el decoro, el *decorum*, que llegó a ser uno de los pilares básicos de la estética clásica. Los oradores tienen que *agradar* (en aras de la belleza), *probar* (en aras de la necesidad) y *convencer* (en aras de la victoria), y para ello es preciso saber qué estilo es el conveniente en cada momento, según sea la causa tratada. Cicerón deja muy claros los motivos por los cuales hay que respetar el *decorum*:

> Y es que las personas con diferentes circunstancias, con diferente cargo, con diferente prestigio personal, con diferente edad, y los diferentes lugares, momentos y oyentes no deben ser tratados con el mismo tipo de palabras o ideas; hay que tener en cuenta en todas las partes del discurso, de la misma forma que en las de la vida, qué es lo conveniente; y lo conveniente depende del tema que se trate y de las personas, tanto las que hablan como las que escuchan (1997: 65).

Cicerón añade además que esta cuestión del decoro no es exclusiva de los oradores, sino que la tienen en cuenta también los pintores, los actores, los filósofos en sus tratados y los gramáticos «en sus comentarios a los poetas» (1997: 65). El *decorum* es, pues, un principio que debe ser respetado también en el ámbito de la poesía. El poeta —dice Cicerón— tiene que evitar «el vicio de la no conveniencia» (1997: 66). Lo no conveniente es, claro, lo contrario de lo decoroso. Y lo decoroso, conviene insistir, «es algo así como lo apropiado y adaptado a las circunstancias y a las personas, siendo válido frecuentemente en los hechos y también en los dichos, y por fin en los gestos, en el porte y en los movimientos» (Cicerón, 1997: 66).

Para poder respetar el principio básico del decoro es preciso conocer bien las características propias de cada uno de los tres estilos y por eso Cicerón se detiene en este punto. Explica que el estilo tenue «es un estilo sencillo, bajo, cuyo modelo es el lenguaje normal, pero más cercano a la elocuencia de lo que normalmente se cree» (1997: 67). La habilidad del orador y del poeta en este estilo se demuestra causando la sensación al espectador o lector de que él puede hablar de esa misma forma, aunque en realidad no sea así. Es por tanto una impresión de naturalidad lo que debe conseguirse con este estilo que, según Cicerón, «parece ciertamente imitable, al menos cuando uno lo juzga, pero en absoluto lo es cuando uno lo pone en práctica» (1997: 67). La naturalidad propia de este estilo no significa que no exista un control, que el discurso avance libremente sin ajustarse a ninguna ley; se trata, más bien, de conseguir lo que Cicerón llama «un cierto descuido cuidadoso» (1997: 68). Una comparación bastante acertada aparece en este punto: «Y es que, de la misma forma que se dice que a algunas mujeres desarregladas les va bien ese desarreglo, así este estilo sencillo gusta más incluso sin adornos: en ambos casos hay algo que produce gracia, pero sin que esté a la vista» (Cicerón, 1997: 68). Este estilo tenue tiene que ser sencillo, nítido, fácil de

entender, y por eso deben evitarse los adornos llamativos, es decir: sólo se echará mano de las figuras y tropos de manera bastante moderada. Una mínima recreación en el *ornatus*, pues, puede permitirse aquí. Más que engalanar el discurso, hay que ocuparse de salpicarlo de apuntes graciosos (Cicerón, 1997: 72).

En el estilo medio, que es —dice Cicerón— «más vigoroso» que el tenue, puede permitirse ya el uso —aunque no florido y abundante— de varias figuras retóricas (Cicerón, 1997: 74). De hecho, en este estilo «se juntan todas las figuras de palabra y todas las de pensamiento» (Cicerón, 1997: 75). Pero es sólo en el estilo elevado donde puede permitirse una generosa recreación en el *ornatus*. Dice Cicerón que este «tercer tipo de estilo es el amplio, abundante, grave, adornado, en el que se encuentra sin duda la mayor fuerza» (1997: 76). Éste es el estilo más adecuado para el *movere*, es decir, para «conducir los corazones» (Cicerón, 1997: 76). Lo que no significa, sin embargo, que el orador perfecto tenga que sobresalir sobre todo en este estilo; lo que tiene que hacer es, según Cicerón, moderar «su abundancia mezclándola con los otros dos estilos» (1997: 77). En otras palabras: la perfección oratoria —y puede añadirse: poética— reside en una sabia mezcla de los tres estilos, una mezcla que no es arbitraria, sino que viene regida por el principio del decoro, de manera que hay que ser «capaz de decir las cosas pequeñas con sencillez, cosas intermedias con tono medio, y las elevadas con fuerza» (Cicerón, 1997: 78). Que Cicerón no sólo piensa en los oradores al decir esto queda claro cuando alude a poetas como Homero, Ennio y los trágicos y destaca de ellos precisamente que «no utilicen en todos los pasajes la misma tensión, que cambien de tono con frecuencia y que a veces incluso se aproximen al lenguaje de todos los días» (1997: 81-82).

6.3.4. *El conocimiento interdisciplinar*

Otro aspecto importante que comenta Cicerón en su tratado es el del conocimiento que el orador perfecto debe tener de otras ciencias, fundamentalmente de dialéctica, de filosofía, de historia, de derecho civil y de física. La familiarización con todas estas materias sin duda aporta al orador mayor seguridad y, por tanto, también mayor autoridad y crédito a su discurso (Cicerón, 1997: 83-87). Hay que tener en cuenta que Cicerón es sobre todo un pensador político especialmente preocupado por la *res publica*. Si se ocupa de teorizar sobre la perfecta elocuencia es porque cree que «no sólo hace elegantes a aquellos que la poseen, sino que además es una ayuda para todo el estado» (Cicerón, 1997: 100). A su juicio, un orador, o un político, o un juez, no son concebibles sin una gran formación humanística, es decir, sin mantener contactos con las distintas disciplinas del saber. Cada una de estas disciplinas cuenta con su discurso específico y ya ha podido verse antes cómo Cicerón los distingue basándose en la elocución y en dos parámetros fundamentales: la finalidad de cada discurso y la distinción entre *res* y *verba* (Asensi, 1998: 123). Pero pese a la especificidad de cada disciplina, el orador perfecto debe poseer un cierto conocimento de todas aquellas que de algún modo le faciliten la tarea de cumplir con sus objetivos. En gran medida, pues, el orador —y lo mismo cabe decir del poeta— debe ser un erudito. Y desde esta óptica la Retórica es, mucho más que una ciencia o una técnica, «un arte general, guiado por la sabiduría» (Bobes *et al.*, 1995: 159).

6.3.5. *Sobre el ritmo de la prosa*

Cicerón dedica la última parte de su tratado a reflexionar sobre el ritmo de la prosa, pues está convencido de que la perfecta elocuencia es aquella que incorpora «los sonidos más

armoniosos posibles» (1997: 103). Así, va mostrando los recursos que proporcionan musicalidad a un discurso y lo hacen más agradable. Lo que quiere es explicar cómo puede conseguirse una frase «rítmica y armoniosa» (Cicerón, 1997: 118). Según dice, Isócrates fue el primero que introdujo el ritmo en la prosa, y los motivos por los que lo hizo muestran nuevamente la estrecha relación existente entre la Retórica y la Poética: «Efectivamente, al ver que los oradores eran escuchados con rigidez y los poetas con placer, adoptó, se dice, entonces el ritmo, para que nos sirviéramos también de él en la prosa, tanto por agradar como por obviar el cansancio con la variedad» (Cicerón, 1997: 122). La oratoria tomó prestado el ritmo de la poesía, de modo que el ritmo de la prosa y el ritmo poético es el mismo (Cicerón, 1997: 129). Tres tipos de ritmo señala concretamente Cicerón: el dáctilo, el yambo y el peán (1997: 129). Y, en su opinión, lo que el orador perfecto debe hacer es lo mismo que con los tres estilos: mezclarlos, combinarlos para que asome cada vez el que resulte más apropiado a la ocasión. Otra vez, pues, es el principio del decoro lo que debe respetarse ante todo.

Cicerón advierte además que la elocuencia oratoria no debe ser tan esclava del ritmo como lo es la poesía, pues esto dota al discurso poético de una excesiva artificialidad. Pero debe huirse también del habla vulgar, «que parece en exceso vaga y común» (1997: 133). Ni esclava del ritmo, pues, ni exenta de él, así debe ser la prosa del orador. Tiene que basarse, en definitiva, en una mezcla moderada de ritmos. Cada ritmo resulta apropiado para un tipo de prosa y para un estilo, y Cicerón dedica los últimos pasajes del tratado a orientar sobre esta cuestión y a indicar cuáles son los vicios que deben evitarse. Los parámetros en los que se apoya para sus indicaciones son básicamente dos: «la aprobación del público y el placer de los oídos» (Cicerón, 1997: 155). Y lo interesante es que de sus reflexiones se infiere que «traslada al orador las habilidades reconocidas a los poetas» (Bobes *et al.*, 1995: 160).

6.4. QUINTILIANO: *INSTITUTIO ORATORIA* (S. I D. C.)

6.4.1. *Introducción*

Con algunas modificaciones, la manera de concebir la Retórica que tuvieron Isócrates, Platón y Aristóteles se mantiene en los filósofos estoicos, en los epicúreos, en la *Rhetorica ad Herennium* —obra anónima del siglo I d. C. que durante la Edad Media fue atribuida a Cicerón y que supone el tratado de retórica más antiguo en lengua latina—, en Cicerón y en Quintiliano (Bobes *et al.*, 1995: 158). Este último autor, que fue el orador más famoso de su tiempo, sistematiza toda esta tradición en su obra *Institutio Oratoria*. Nació en Calahorra, y vivió desde el año 35 al 95. Fundó en Roma una importante escuela de Retórica, en la que destacaron algunos alumnos brillantes, como Plinio el Joven.

6.4.2. *El libro X de la* Institutio Oratoria

En la *Institutio Oratoria* recopila Quintiliano —a petición de un librero, según cuenta en el prólogo— sus experiencias docentes. De hecho, la obra viene a ser un curso pedagógico, con lecciones de Gramática, de Retórica y de Preceptiva Literaria. No es una obra original ni pretende serlo. Lo único que Quintiliano quiere es opinar sobre lo que acerca de Retórica habían escrito autores como Platón, Aristóteles y Cicerón. De este modo, la *Institutio Oratoria* deviene un perfecto resumen de la tradición formada por los textos griegos y latinos que consolidaron la Retórica en Roma. Y a la vez presenta un gran interés para la crítica literaria, dado que Quintiliano ofrece continuamente su opinión sobre textos litera-

rios, a menudo de autores alejandrinos cuyas obras se han perdido. En este sentido, cobra una especial relevancia el libro X —la obra está dividida en doce libros—, que presenta un carácter autónomo y se aproxima considerablemente a una «historia crítica de la literatura, pues da ejemplos de composición, de lectura y hasta de imitación, tomados de varios autores, cuyas obras valora» (Bobes *et al.*, 1995: 163). No es extraño, así, que en su *Historia de las ideas estéticas en España,* Marcelino Menéndez Pelayo considerara este libro X como el mejor de la *Institutio Oratoria.* En gran medida, lo que en él ofrece Quintiliano se corresponde con la fase práctica de sus enseñanzas, mientras que en los libros anteriores, concretamente del II al IX, se ofrecen lecciones teóricas interesantes para la formación del orador. Es decir: tras exponer la teoría, Quintiliano quiere mostrar cómo se lleva a cabo el arte de la elocuencia, y acude para ello a los modelos literarios. Ofrece entonces juicios sobre Homero, Eurípides, Sófocles, Virgilio, Horacio, etc. Cree que imitar a estos autores, los grandes modelos, resulta absolutamente beneficioso para la formación personal. En cierto modo, Quintiliano contribuye a señalar la autonomía de la realidad literaria cuando afirma que no es necesario imitar directamente la realidad si ya antes otros autores la han imitado y puede ejercerse la imitación de sus obras. La *mímesis* se desplaza así desde la realidad, la vida, a la tradición literaria (Domínguez Caparrós, 1999: 156). Éstas son las interesantes palabras de Quintiliano:

> De todos éstos y de los demás autores dignos de leerse, no sólo se ha de tomar la afluencia de las palabras, la variedad de las figuras y el modo de componer, sino que el entendimiento ha de esforzarse a la imitación de todas las virtudes. Porque ninguno puede dudar de que gran parte del arte se contiene en la imitación. Pues así como lo primero fue inventar, y esto es lo principal, así también es cosa útil imitar lo que se ha bien inventado. Y es tal la condición de toda la vida, que deseamos hacer nosotros mismos aquello que nos parece bien en otros (libro X, cap. II).

Es curioso observar lo lejos que queda esta apreciación de las ideas platónicas: si para Platón la *mímesis* artística tenía que ser condenada por suponer una imitación de lo que ya es de por sí una imitación, para Quintiliano son lícitas incluso las imitaciones en tercer grado: las que se llevan a cabo sobre las obras literarias. Quien imita una obra, está imitando lo que es ya una imitación de la realidad, que a su vez imita las esencias platónicas. Un tercer grado imitativo que defenderán todos aquellos que estén a favor de imitar a los autores del pasado.

Quintiliano se pronuncia también acerca de la teoría de los tres estilos —alto, medio y bajo, trasunto de los estilos asiático, ático y rodio—, con la originalidad de postular la posibilidad de que existan estilos intermedios. Dice exactamente:

> Mas no se halla reducida la elocuencia precisamente a estos tres géneros de estilos. Porque así como entre el sutil y el vehemente se ha puesto otro tercero, así éstos tienen sus grados diferentes. Y aun entre estos mismos hay alguno que, siendo como medio entre dos, participa de la naturaleza de ambos. Porque el estilo sutil no consiste en tal precisión que no pueda darse más o menos sutileza; en el vehemente cabe más y menos, así como el templado, o se remonta sobre la misma vehemencia o se hace inferior a la sutileza, y así se encuentran casi innumerables especies que tienen entre sí alguna diferencia (libro XII, cap. X, IV).

6.4.3. *El sistema de la Retórica clásica*

La *Institutio Oratoria* es una obra escrita en un momento en el que se ha producido ya la desaparición de la república y la implantación de la monarquía, es decir, un momento en

el que la Retórica pierde su sentido como formación de oradores políticos —ya no hay que conseguir el voto de los oyentes ni persuadir a ningún juez— y se convierte, simplemente, en el arte del bien decir, aunque de todos modos pasa a ser considerada una disciplina fundamental en la educación de los jóvenes (Bobes *et al.*, 1995: 161-162). Así, el *rhetor* asume la tarea de formar personas cultas, informadas de todos los conocimientos posibles, y, sobre todo, educadas en el dominio de la elocuencia. Acorde con lo que está sucediendo en esta época, Quintiliano rechazará para la Retórica toda definición que se centre en la actividad persuasiva y se inclina por presentarla como la ciencia del bien decir.

A lo largo de los doce libros que componen la *Institutio Oratoria* —a excepción del primero y el último, que funcionan como marco de la teoría retórica expuesta y tratan sobre la educación y condiciones morales del orador—, Quintiliano lleva a cabo un análisis pormenorizado de las distintas operaciones retóricas. Parte de la base de que todo discurso consta de una materia *(res)* y de las palabras necesarias para darla a conocer *(verba)*, y sobre estos dos aspectos presenta las cinco fases de la Retórica: la *inventio* (lo que se dice), la *dispositio* (el orden que siguen los elementos del discurso), la *elocutio* (el modo de decir lo que se quiere decir), la *memoria* (las técnicas empleadas en la memorización del discurso) y la *actio* (el tono de voz y los gestos convenientes que hay que mostrar en el momento de la pronunciación). Como es obvio —y así lo explica Quintiliano—, la *inventio* se mueve en la esfera de la *res*, la *elocutio* en la de la *verba* y la *dispositio* en la de ambos. En cuanto a *memoria* y *actio*, son fases en las que la configuración discursiva se ha llevado ya a cabo y sólo resta su ejecución, de modo que no se ven afectadas ni por la *res* ni por la *verba*.

No es necesario insistir ahora en el sistema de la retórica clásica porque será desarrollado en un capítulo posterior, al hablar de la Neorretórica del siglo XX, y se evidenciará entonces cuál es la tradición en la que se sitúa Quintiliano. Y es que, de hecho, esta tradición llega a la Edad Moderna precisamente gracias a la sistematización realizada en la *Institutio Oratoria*. Esta obra no fue apenas conocida durante la Edad Media, pero a partir del siglo XV empezó a divulgarse —fue descubierta por Giovanni Francesco Poggio Bracciolini— y ejerció una gran influencia en el siglo XVI, hasta marcar el modelo de Retórica de la denominada «línea técnica», antítesis de la «línea filosófica» representada por Cicerón (Bobes *et al.*, 1995: 162).

Por otra parte, cabe señalar que Quintiliano será una de las fuentes principales en los futuros métodos de exégesis textual, sobre todo en los que se desarrollan durante la Edad Media (Asensi, 1998: 221). Su programa educativo se divide en una teoría —formada por la gramática, la estilística y la métrica—, una lectura y explicación de los poetas, y, finalmente, unos ejercicios de composición literaria. Con el tiempo, de este programa surgirá la denominada *enarratio poetarum* o explicación de textos poéticos, que se compone de tres partes: la *enarratio* —explicación objetiva de los textos—, la *emendatio* —enmienda de errores, si es preciso— y el *iudicium* —emisión de un juicio acerca del texto comentado—. Esta última fase, como es obvio, resulta determinante para la crítica literaria.

CAPÍTULO II

EDAD MEDIA

1. Introducción

Tratar de resumir las principales ideas que configuran la crítica literaria medieval no es, desde luego, tarea fácil, sobre todo teniendo en cuenta que la denominada Edad Media abarca un milenio, o quizá más, pues, según varios autores, se extiende desde finales del siglo III o IV hasta mediados del siglo XV (López Estrada, 1952: cap. III). En realidad, como señaló Curtius, «para el comienzo de la Edad Media, y por lo tanto para el fin de la Antigüedad, se han señalado diversas fechas, que fluctúan entre los siglos III y VII» (1989, vol. I: 41). Aun así, no han faltado intentos de ofrecer una panorámica general de lo ocurrido durante este extenso período de tiempo. Es el caso de Manuel Asensi, por ejemplo, que presenta en su *Historia de la teoría de la literatura* cinco características globales de la teoría literaria del Medioevo (1998: 184 y ss.). Tomándolas como punto de partida, pueden señalarse los siguientes rasgos configurativos de la poética medieval:

1. Pluralidad o multiplicidad de corrientes, intereses y propuestas. Todas estas corrientes, sin embargo, comparten un denominador común: «la necesidad de interpretar y expresar la concepción cristiana del mundo, con sus nuevos desarrollos sociales, institucionales e intelectuales, a través de un lenguaje y una tradición concebida para una visión del mundo completamente diferente (la helénica y la romana)» (Asensi, 1998: 184). De lo que se trata, en definitiva, es de exponer y defender el cristianismo. Para ello se lleva a cabo una defensa de las Sagradas Escrituras y una crítica a la civilización pagana. Sobre este último punto cabe señalar, sin embargo, que se manifiesta una doble actitud antes del siglo V: algunos autores (como Justino y Taciano) muestran cierta comprensión hacia la cultura pagana, y otros (como San Clemente de Alejandría y Orígenes) un abierto rechazo (De Bruyne, 1958).

2. Inestabilidad de los textos literarios provocada por varios factores. Por una parte, son textos destinados al recitado, pues la escritura queda reducida a los círculos religiosos. La oralidad implica que, a menudo, no existe soporte escrito alguno para los textos; éstos se mantienen inestablemente en la memoria del recitador, lo que, lógicamente, dificulta su estudio, y así resulta complicado ejercer la crítica literaria. Hay que tener en cuenta, además, que la falta de estabilidad textual aumenta con la presencia de intermediarios entre el autor y el texto. Intermediarios como juglares o copistas. Ambos pueden manipular el texto según sus propios intereses o por errores en el proceso de transmisión, lo que obliga a problematizar el concepto de «autoría». Durante la Edad Media el anonimato es absolutamente frecuente porque no existe el valor de «originalidad» tal y como se entenderá después; además, el texto pertenece, no a su autor, sino a quien lo posee, y por tanto las manipulaciones son

constantes. Así, puede decirse que los textos literarios medievales son verdaderas obras abiertas, en el sentido de que pueden variar considerablemente según el momento y las circunstancias en que son actualizados. Y las variaciones pueden ir desde la extensión hasta la forma y el contenido. Ejercer la crítica literaria en estas condiciones, frente a textos de semejante movilidad supone, como es fácil imaginar, una ardua tarea. Sobre esta cuestión, escribe Paul Zumthor:

> El texto «literario» es cerrado: en virtud del acto que, material o idealmente, lo cierra y por intervención de un sujeto que efectúa este cierre. Pero éste provoca el comentario, la glosa, de manera que en este nivel el texto se abre, siendo una de las características propias de la «literatura» su interpretabilidad. El texto tradicional, por el contrario, sólo por el hecho de pasar por la voz y por el gesto, tiene que ser forzosamente abierto, con una abertura primaria, radical, hasta el extremo de enojar a veces al lenguaje articulado: por eso esquiva la interpretación global (Zumthor, 1989: 347).

También hay que tener en cuenta que, precisamente por estas características de «literatura oral» que presenta la poesía medieval, las doctrinas heredadas de la Antigüedad clásica no tenían ningún poder explicativo sobre ella, de ahí que la riqueza en el nivel de la *praxis* literaria no se viera correspondida con una riqueza teórica (Wahnón Bensusan, 1991: 37).

3. La noción de género literario tal y como había sido heredada de las poéticas griegas y latinas entra en crisis durante la Edad Media, pues debido a la inestabilidad que acompaña al proceso de transmisión textual en esta época (oralidad, copistas, etc.) van creándose formas híbridas y mezclas de difícil clasificación. Surgen así los cantares de gesta, la lírica provenzal, los *exempla*, los *fabliaux*, los *lais*, etc., moldes genéricos que no suponen entidades estables, aunque sean claramente discernibles.

4. Los acercamientos a los textos literarios valoran por encima de todo el contenido moral, religioso o filosófico, pues se entiende que la finalidad principal de estos textos es el *docere*, mucho más que el *delectare*. Como escribe Raymond Bayer, durante la Edad Media «los juicios estéticos son juicios utilitarios que se apoyan en consideraciones éticas» (1993: 95). Así, los aspectos formales, de los que depende sobre todo el placer estético, pasan a ocupar un lugar absolutamente secundario. Y ello pese al carácter espectacular que presenta la mayor parte de la poesía medieval, pues recuérdese que nace para ser recitada ante un público, lo que exige una cierta puesta en escena.

5. A partir del siglo V tiene lugar una redistribución del cuadro del saber, y el lugar destinado al estudio de la poesía irá variando. Esta redistribución aparece expuesta claramente en la obra *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, de Marciano Capella. Existen siete artes liberales —denominadas así porque «no estaban destinadas al beneficio económico, sino a la construcción del espíritu libre» (Bobes *et al.*, 1998: 123)— agrupadas en dos campos: el *Trivium* y el *Quadrivium*. En el primer campo se encuadran tres disciplinas (las consideradas artes de la palabra): la Gramática, la Retórica y la Dialéctica (o Lógica). En el segundo, son cuatro las disciplinas encuadradas (las artes de las cosas): Aritmética, Geometría, Astronomía y Música. Piénsese que el término «artes» tenía entonces un sentido distinto al actual, pues significaba «teoría» o «doctrina». Como señaló López Eire, el desarrollo de las artes del *Trivium* ha dado lugar a lo que hoy se denomina Humanidades, mientras que el desarrollo de las del *Quadrivium* es la base de las ciencias (1987: 129). Como se ve, en el esquema trazado la poesía no aparece ni en el *Trivium* ni en el *Quadrivium*, y ello se debe a que no posee un estatuto claramente diferenciado, sino que se subordina, o bien en la Gramática —los gra-

máticos medievales se centraban tanto en la corrección idiomática como en la interpretación de los poetas—, o bien en la Música, o bien en la Lógica. Este aspecto debe ser tenido en cuenta para los intereses de la crítica literaria, pues se entiende que la literatura era vista en estos momentos desde una perspectiva gramatical, musical o lógica.

2. El influjo de la tradición neoplatónica

Gracias, fundamentalmente, a Plotino, a Porfirio, a Jámblico y a Proclo la filosofía platónica, aunque renovada, se mantendrá durante siglos, con especial fuerza durante la Edad Media y el Renacimiento. Es sobre todo la división que establece Platón entre un mundo inteligible y otro visible, copia del primero, lo que perdura. Si uno es copia del otro, quiere decir que, a partir de la copia, es posible tener al menos una intuición de cómo es lo imitado. Es decir: a través del mundo sensible puede intuirse el inteligible. Este mismo criterio puede ser aplicado a los textos literarios y concebirlos entonces como una forma indirecta de hablar de una realidad superior. Y si son discursos indirectos que hablan de una cosa para significar en realidad otra deben ser considerados discursos alegóricos. Curiosamente, pues, la metafísica platónica, que en manos de Platón sirve para condenar a los poetas, facilita la aparición de una maniobra crítica que será esgrimida como defensa de la poesía: el alegorismo.

En los primeros siglos del cristianismo, las reflexiones sobre la poesía corren a cuenta de autores como Justino, Taciano, San Clemente de Alejandría, Orígenes, Tertuliano, San Agustín, etc. Estos autores llevan a cabo en sus escritos un considerable esfuerzo por conciliar la doctrina cristiana con la filosofía helénica, especialmente con el platonismo (Pépin, 1976: 268). Dada la orientación metafísica de la filosofía platónica, resultaba relativamente fácil encontrar afinidades entre las ideas de Platón y las exigencias doctrinales del cristianismo (Bobes *et al.*, 1998: 50). Así, se interpreta la división platónica en dos mundos como una diferenciación entre la morada de Dios —el cielo— y la de los hombres —la tierra—. También se dice que la relación entre ambos mundos puede verse a veces entorpecida por ciertas actividades humanas, como es el caso de la creación poética, sobre todo por lo que se refiere a la poesía pagana. Pero Dios, según esta doctrina, ha creado inteligencias superiores cuya misión principal es asegurar la unión entre el cielo y la tierra: los ángeles. Algunos de estos ángeles, sin embargo, se han olvidado de su misión y se han abandonado a los placeres terrenales. Son los demonios, identificados, en las versiones más radicales, con los dioses y musas que aparecen citados en los textos grecolatinos. Estos demonios inspiran a los poetas —se habla entonces de una inspiración demoníaca— para que hablen con engaños y de manera oscura, todo lo contrario de lo que ocurre con las Sagradas Escrituras, cuyo autor es Dios, o sus discípulos, y «cuya principal característica es —como señala Manuel Asensi interpretando esta doctrina— transportar una verdad diáfana a través de un lenguaje parabólico, pero de ninguna manera enigmático o retórico» (Asensi, 1998: 192).

Frente a esta postura radical existen —como demostró Jean Pépin (1976)— otras versiones más moderadas del neoplatonismo cristiano, como son las de Justino y su discípulo Taciano. Para estos autores, la relación entre el cielo y la tierra no está corrompida por la actividad poética. Aceptan que la poesía presenta la característica de estar basada en un lenguaje artificial, demasiado adornado a veces, lo que provoca que las verdades no se expresen directamente y que incluso se tienda a la mentira. Pero esto —piensan estos autores— no justifica una condena radical, pues a menudo se pueden encontrar en los textos poéticos «verdades diseminadas» *(spérmata alezeia)* y ocultas. De modo que el discurso poético está constituido, de acuerdo con esta perspectiva, como una mezcla de verdades —procedentes de

la inspiración divina— y mentiras —por culpa de esos demonios que hacen que el hombre sienta placer frente a las historias fabulosas. Y ahí está la principal diferencia con respecto a las Sagradas Escrituras, donde sólo existe lugar para la verdad y ésta se expresa de manera clara y precisa. Por otra parte, para los apologetas cristianos los únicos ostentadores de la verdad son los profetas, que reciben a través del Espíritu Santo la verdades divinas (Bobes *et al.*, 1998: 53). Con estos argumentos, la poesía encuentra un resquicio por el que escapar a la condena: es portadora de verdades, pero éstas permanecen ocultas y hay que saber dar con ellas. Se abre así la puerta al alegorismo.

3. La práctica del alegorismo como método crítico

Las interpretaciones alegóricas de los textos literarios fueron frecuentes ya —como se recordará— en el siglo VI a. C. Eran sobre todo las obras de Homero y las de Hesíodo —en las que se blasfemaba contra los dioses presentándolos en actitudes indignas— las que necesitaban ser defendidas entonces mediante la práctica del alegorismo. Esta práctica se extiende luego, entre los siglos II y V d. C. a la interpretación de las Sagradas Escrituras por parte de los Padres —en el sentido de «maestros»— de la Iglesia, la denominada Patrística cristiana, que se desarrolla en dos ámbitos geográficos —Oriente y Occidente— y suele ser dividida en tres períodos (Bobes *et al.*, 1995: 49-50):

a) Primera patrística (ss. II-III): construye los fundamentos filosóficos de la doctrina de la revelación y la defiende contra toda crítica.
b) Alta patrística (ss. IV-V): es la Edad de Oro de la patrística, que se consolida en estos momentos. En el año 313, el edicto de Milán, promulgado por Constantino, otorga la carta de oficialidad a la religión cristiana. A partir de entonces se lleva a cabo una fuerte actividad antiherética.
c) Patrística tardía (ss. VI-VII): época de acoso ante las invasiones bárbaras. Se transmite el legado doctrinal del cristianismo a la Edad Media.

A partir del siglo IX surge la Escolástica, que puede ser vista como un intento de acercar el dogma a la razón, es decir, un intento de fundamentar racionalmente el dogma para cubrir el abismo entre creer y comprender (Bayer, 1993: 86). Este esfuerzo de racionalización de la religión cristiana culminará en la *Summa Theologicae*, de Santo Tomás de Aquino (1225-1274).

Como se sabe, el cristianismo acepta como sagrados los libros del judaísmo, pero les impone un sentido marcado por el Nuevo Testamento. Así, la distancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento justifica la necesidad de llevar a cabo una práctica interpretativa en busca del verdadero significado de los textos (Domínguez Caparrós, 1993: 132). Además, se tiene el convencimiento de que las Escrituras contienen un sentido moral que hay que descubrir. En estos momentos se toma claramente el ejemplo de los paganos, que interpretaban de manera alegórica continuamente sus mitos y sus textos poéticos. Aunque, paradójicamente, la alegoría, que se utiliza como instrumento en las propias interpretaciones, como ayuda en la apología del cristianismo, es rechazada cuando está al servicio del paganismo politeísta, contra el que se quiere polemizar. Pues no hay que olvidar que son dos las tareas que tuvieron que afrontar los apologetas primitivos: «la exaltación de la religión cristiana como verdad única y la denostación paralela de los cultos paganos» (Bobes *et al.*, 1998: 53). Para construir su propia metafísica y su particular modelo existencial beben sobre todo de dos fuentes: el platonismo y el estoicismo. Ha sido ya tratado el influjo del platonismo; en cuan-

to a la moral estoica, cabe señalar que se adapta perfectamente a la renuncia a los placeres mundanales postulada por la doctrina cristiana.

Puede decirse que con la Patrística la necesidad de interpretación se activa cuando se percibe una distancia —siempre que hay distancia ha de haber interpretación— entre el sentido inmediato captado y la doctrina cristiana. Para superar esa distancia surge un sentido figurado o alegórico que reconcilia el texto con los postulados del cristianismo. Así, los Padres de la Iglesia se acercan a la Biblia tratando de demostrar que existe una equivalencia entre el sentido directo de los textos y los principios cristianos. El punto de llegada, en estas interpretaciones, se conoce de antemano, así que no se sigue ninguna investigación, sino que se lleva el texto hasta donde interesa. Con su tarea interpretativa, los Santos Padres conseguirán que cuaje la idea de que existen varios significados en la Biblia, y surge así la teoría de los cuatro sentidos, cuyo origen está, según cuenta Santo Tomás de Aquino en sus *Quaestiones Quodlibetales*, en San Agustín (Domínguez Caparrós, 1993: 169 y 183). Los cuatro sentidos que se señalan son: el literal, el alegórico, el tropológico y el anagógico. Antes de explicar a qué hace referencia cada uno de ellos, conviene señalar que la existencia de muchos sentidos en las Sagradas Escrituras se justifica por la creencia de que Dios se comunica a través de las cosas de este mundo, de que toda la realidad circundante, así como los hechos históricos y naturales, son signos del lenguaje divino y es preciso saber interpretarlos. Ésta es la raíz misma del simbolismo, que será clave en el pensamiento medieval, sobre todo por influjo de San Agustín, para quien todas las cosas, todos los lugares, todos los acontecimientos son símbolos de realidades sagradas (Domínguez Caparrós, 1993: 176-177). En esta misma línea de San Agustín se situarán autores como el Seudo-Dionisio Areopagita, Hugo de San Víctor, San Buenaventura, San Alberto Magno o Santo Tomás de Aquino. Todos ellos piensan que no hay ninguna cosa visible que no signifique algo inteligible y, en último término, espiritual, relacionado con la divinidad. Recuérdese: para estos teóricos de la interpretación, el universo entero es signo de Dios (Strubel, 1975: 357). Y como las Sagradas Escrituras se refieren a cosas de la naturaleza, a esas cosas a través de las cuales Dios se comunica con los hombres, también presentan un significado espiritual. Esta idea será central durante la Edad Media. Y es que, en definitiva, durante esta época la interpretación de los textos se basará en una continuación del método de la patrística en su trabajo de exégesis bíblica. Así, se extiende una auténtica obsesión por captar el verdadero sentido de los textos, especialmente de las Sagradas Escrituras, y se recurre a la interpretación alegórica. En gran medida, esta obsesión está relacionada con la tradición neoplatónica, pues se piensa que toda acción que tiene lugar en el mundo visible tiene un significado que escapa a la evidencia y que está relacionado con lo trascendente. El mundo material es visto como una escritura en clave a través de la que Dios mismo habla de una realidad espiritual. Y aplicada esta idea a los textos —ya sean sagrados o profanos—, se entiende que es necesario buscar más allá de lo que éstos parecen decir de manera obvia. Existe —se piensa— un significado distinto del evidente o literal, y es en este segundo nivel de significación donde reside la verdadera intención del autor. Aunque esto no supone un desprecio hacia el sentido literal, pues en definitiva sólo gracias a él puede accederse a un nivel espiritual, alegórico (Domínguez Caparrós, 1993: 184). Para pasar de un sentido a otro se lleva a cabo una anatomía del texto, un examen riguroso que garantice la más exacta comprensión. El método de análisis que se utiliza en estos momentos deriva, en última instancia, del programa educativo de Quintiliano, que presentaba una división tripartita en una teoría —formada por la gramática, la estilística y la métrica—, una lectura y explicación de los poetas, y, finalmente, unos ejercicios de composición literaria (Domínguez Caparrós, 1999: 209). De este programa surgirá la denominada *enarratio poetarum* —exposición de los poetas—, que supondrá el modelo interpretativo tanto para los textos sagrados como para los poéticos. Este método se compone de tres par-

tes: la *enarratio* —explicación objetiva de los textos—, la *emendatio* —enmienda de errores, si es preciso— y el *iudicium* —emisión de un juicio acerca del texto comentado—. La *enarratio poetarum* podía adoptar dos formas distintas: la *glosa* —análisis del sentido de las palabras y frases del texto— y el *comentario* —valoración general—. Hay que tener presente que, para la mentalidad del momento, estas operaciones de *glosa* o *comentario* no eran un añadido, sino —como señala Manuel Asensi— «parte integral de la experiencia de lectura de un texto importante» (1998: 222). Lógicamente, es en el ámbito de la *enarratio poetarum* —que era considerada uno de los dominios de la Gramática y se inscribía, por tanto, dentro del *Trivium*— donde se aprecian las principales ideas que conforman el pensamiento literario medieval, aunque en un nivel práctico, pues en el nivel teórico los documentos de interés para la historia de la crítica literaria son las denominadas *artes poetricae*, tratados de poética que se mueven claramente en una dimensión prescriptiva (Asensi, 1998: 213) y que son construidos sobre la base de poéticas y retóricas antiguas (Bobes *et al.*, 1998: 178). En estas *artes poetricae* se establecen las leyes de la poesía con la finalidad de que puedan los poetas acudir a ellas para componer nuevos poemas. Suelen presentar una concepción musical de la poesía, desde el convencimiento de que su elemento definidor es el verso metrificado y, por tanto, la necesaria implicación de un ritmo. De todos modos, la forma es vista como algo superficial, mientras que el contenido pasa a ser tratado como el aspecto fundamental del fenómeno poético y está sujeto a dos preceptos básicos que marcan una línea claramente didáctico-moralizante: tiene que ajustarse a los principios de la moral y de la religión, y mostrar siempre la verdad. Ahora bien, como para la mentalidad de la época —y por influjo de la tradición neoplatónica, según se ha visto ya— la verdad no se revela nunca de manera inmediata en la realidad cotidiana, sino que ésta es sólo un reflejo de lo trascendente, se considera que lo mejor es que también el contenido poético siga esta misma ley y sea simbólico o alegórico. De este modo, los textos resultarán al principio oscuros, herméticos, pero una vez interpretados correctamente —se piensa— permiten acceder al más alto grado de conocimiento, que es el de la verdad divina revelada en las Sagradas Escrituras (Bobes *et al.*, 1998: 181). De ahí que la teoría de los cuatro sentidos, usada en principio sólo para la interpretación de los textos sagrados, pase a emplearse también en la interpretación de los textos poéticos. Y es que, como escribió Joel Elias Spingarn, durante la Edad Media, «ascetic or theological conceptions of life are dominant», de modo que «the criteria by which imaginative literature was judged during the Middle Ages were not literary criteria» (1963: 3-5).

Fue Santo Tomás de Aquino quien mejor organizó la teoría de los cuatro niveles de sentido. En un pasaje de su *Summa theologiae* escribe:

> Luego aquella primera significación, por la que las palabras significan las cosas, pertenece al primer sentido, que es el sentido histórico o literal. Pero aquella significación por la que las cosas significadas por medio de las palabras significan además otras cosas, se llama sentido espiritual, el cual se funda en el literal y lo supone. Mas este sentido espiritual se divide en tres partes [...] Pues en cuanto que las cosas de la vieja ley significan las de la nueva, se trata del sentido alegórico; mas en cuanto que las cosas que son hechas en Cristo, o en las que significan a Cristo, son signos de las que debemos hacer, se trata del sentido moral; mas en la medida en que significan las cosas de la gloria eterna, se trata del sentido anagógico (1, qu1, ar10).

La explicación es clara: existen, en un primer nivel, dos sentidos, el literal y el espiritual. Este segundo sentido se divide en tres: el alegórico, el moral o tropológico y el anagógico. El sentido literal es el de la significación primera, que se corresponde con unos hechos determinados. A este primer nivel de significación se le superpone un sentido espiritual repartido en tres dimensiones: la alegórica, la moral y la anagógica. Estas tres dimensiones es-

tán orientadas hacia dos fines: hacia el buen obrar y hacia el buen creer. Al buen obrar va encaminado el sentido moral o tropológico: a través de lo dicho en el sentido literal, se quiere significar algo que ha de ser hecho, el comportamiento correcto desde un punto de vista moral. En lo que concierne al buen creer, son el sentido alegórico y el anagógico los que hay que tener en cuenta. El primero, el alegórico, toma el Antiguo Testamento como figura o anuncio del Nuevo Testamento, así que a partir de lo que se lee en el primero se intenta buscar la equivalencia en el segundo, que es donde reside la doctrina cristiana. Una vez se ha conseguido la equivalencia buscada, Antiguo Testamento y Nuevo Testamento quedan perfectamente conciliados y esto supone el gran triunfo de la Iglesia Católica. Es entonces cuando cabe hablar del sentido anagógico, que en gran medida supone el resultado final del acto interpretativo (Domínguez Caparrós, 1993: 189). Como se ha dicho ya, esta teoría de la interpretación de los textos sagrados heredada de los Santos Padres se aplicó durante la Edad Media también a los textos literarios. Así lo corroboran dos documentos importantes: la *Epístola XIII* dirigida a Can Grande della Scala, de Dante, y la Carta X, 4 de *Le Familiari*, de Petrarca. Convendrá examinarlas detenidamente. Y para ver reflejadas otras cuestiones del pensamiento poético medieval se analizarán también otros textos importantes, como el *De vulgari eloquentia*, de Dante, la *Genealogía de los dioses paganos* y la *Vida de Dante*, de Boccaccio, el *Proemio al condestable de Portugal*, del Marqués de Santillana, y el *Prologus Baenenssis*, de Juan Alfonso de Baena. A través del análisis de estos textos pretende ofrecerse una visión panorámica de lo que fue la crítica literaria en la Edad Media.

4. **Dante Alighieri**

4.1. LA *EPÍSTOLA A CAN GRANDE DELLA SCALA* (1319)

Horacio aconsejaba un justo equilibrio entre lo dulce y lo útil («aut delectare aut prodesse»), entre la dedicación a embellecer un discurso y la utilidad práctica, didáctica de su contenido, pero en la Edad Media la balanza se desnivela en favor de la utilidad: se pierde el equilibrio entre lo instructivo y lo placentero y se da más importancia al primero de estos aspectos. No importa la belleza conseguida con la gracia de la expresión, sino la verdad —añádase: religiosa— de lo que se cuenta, y la honestidad y decencia del artista. Ya se ha visto que durante toda esta época la interpretación de los textos está absolutamente determinada por la exégesis bíblica llevada a cabo durante los siglos II-V d. C. por la patrística cristiana, y es justamente el monopolio eclesiástico de la cultura lo que hace que el ideal artístico dominante sea didáctico-contenidista: lo importante es enseñar la doctrina cristiana, y hay que frenar cualquier manifestación formal-hedonista que persiga intereses distintos. Recuérdese que se admiten varios significados en la Biblia y que se establece una división en cuatro sentidos:

- Sentido *literal* (o *histórico*): el significado inmediato de las palabras.
- Sentido *alegórico* (o *tipológico*): construido sobre el significado literal, a partir del cual se llega a otro significado referente a realidades espirituales. En el caso de los Padres de la Iglesia, a partir del Antiguo Testamento hay que interpretar el Nuevo Testamento.
- Sentido *moral* (o *tropológico*): a través del significado de la Biblia deben inferirse unas pautas de comportamiento.
- Sentido *anagógico*: es el resultado de la unión entre el significado del Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento, que supone el triunfo de la Iglesia.

Con esta teoría de los cuatro sentidos surge el problema de si han de encontrarse siempre, en todos los pasajes, todos los sentidos. Generalmente se considera que no, que a veces será posible discernir los cuatro y otras veces sólo uno, o dos, o tres (Domínguez Caparrós, 1993: 190 y ss.). Se entiende que en la Biblia se emplean expresiones indirectamente por varias razones, de entre las cuales pueden destacarse éstas, ampliamente tratadas por Santo Tomás de Aquino (Domínguez Caparrós, 1993: 188):

a) Porque los temas tratados en las Sagradas Escrituras son inefables, como la divinidad misma.
b) Porque hay que proteger siempre la palabra divina.
c) Porque la oscuridad que emana del hecho de que puedan confluir varios sentidos en un mismo pasaje, lejos de ofuscar el entendimiento, resulta útil para la enseñanza, pues evita el aburrimiento y hace más agradable la recepción.
d) Porque el autor de las Sagradas Escrituras es el Espíritu Santo, que puede sin problemas entender varias cosas a la vez en una misma palabra.

Todas estas ideas sobre la interpretación de los textos sagrados influyeron en la interpretación de textos profanos, entre ellos los poéticos. De hecho, es lógico que así fuera, dado que no habría en la Edad Media límites demasiado tajantes entre el modo de acercarse a un texto sagrado y el de enfrentarse a los textos literarios. Una prueba evidente de ello es la *Epístola XIII* de Dante, escrita en latín y dirigida —aunque en su *Vida de Dante* Boccaccio llegó a ponerlo en duda (1993: 110)— a Can Grande della Scala —«vicario general del sacratísimo y cesáreo principado en la ciudad de Verona y en la comunidad de Vicencia», según se lee en las primeras líneas (Dante, 1994: 812-813)—, donde se advierte cómo el poeta lleva a cabo una interpretación alegórica sobre una parte de la *Divina Comedia*, el *Paraíso*.

Según Curtius, la *Epístola a Can Grande* fue escrita hacia 1319 —Giorgio Petrocchi retrasa la fecha hasta 1316 (1990: 213)— y Dante se la envió a Can Grande junto con el *Paraíso* a manera de dedicatoria (Curtius, 1989, vol. I: 315). Piénsese que hacia 1319, Dante estaba ya en la recta final de su vida. Nace en 1265 y muere en 1321. La *Epístola* contiene, por tanto, reflexiones ya de madurez. Dante está en estos momentos —según Curtius— «en plena posesión de su saber y de sus capacidades» (1989, vol. I: 315). Petrocchi va más allá y afirma que «en la epístola a Can Grande se adivina al hombre de cultura que desarrolla un discurso meditado, sin que existan en el ambiente cultural de la época destinatarios concretos que sepan aprovecharlo» (1990: 214). Aunque conviene advertir que, para varios autores, esta *Epístola* parece presentar serios problemas de atribución y no es prudente, por tanto, analizarla siempre en relación con la figura de Dante (Bobes *et al.*, 1998: 194). En cualquier caso, supone uno de los pocos documentos teóricos medievales en los que predominan los intereses literarios —cuando en el siglo XII aparecen las primeras poéticas medievales, las de J. de Vinsauf y la de M. de Vendôme, éstas son sólo manuales de elocución y versificación— y ya por esta sola razón merece la pena su estudio, pues recuérdese que la mayoría de actividades intelectuales en la Edad Media estaban subordinadas a la teología. Y lo cierto es que también en la *Carta a Can Grande* hay una buena dosis de teología y de filosofía, pero se abordan además interesantes aspectos literarios. De hecho, para hacer crítica literaria de su propia obra, Dante no utiliza en absoluto la terminología de Aristóteles o de Horacio o de Cicerón —aunque cita a los tres—, sino la de la filosofía escolástica, que venía desarrollándose desde el siglo IX (Hall, 1982: 47).

Dante empieza señalando los seis aspectos que hay que investigar en una obra de doctrina: el asunto, el motivo —o intención del autor—, la forma, la finalidad, el título y el gé-

nero filosófico —es decir: el tipo de filosofía expresada—. Su intención es examinar estas cuestiones en su propia obra. No interpreta sólo el *Paraíso*, sino que hace alusiones a la *Comedia* en su conjunto porque entiende que la parte no puede ser interpretada al margen del todo. Llega incluso a exponer una breve introducción a la *Comedia* y asegura que su obra no tiene un significado único, sino plural. Se apoya entonces en la célebre teoría de los cuatro sentidos:

> Para aclarar los puntos indicados hay que advertir que el sentido de esta obra no es único, sino plural, es decir, tiene muchos sentidos; el primer significado arranca del texto literal, el segundo deriva de lo significado por el texto. El primero se llama sentido literal; el segundo, sentido alegórico, moral o anagógico. Para que resulte más claro este procedimiento, consideremos los versículos siguientes: *Al salir Israel de Egipto, la casa de Jacob, de un pueblo bárbaro, se convirtió Judea en su santificación e Israel en su poder*. Si nos atenemos solamente a la letra, se alude aquí a la salida de Egipto de los hijos de Israel en tiempos de Moisés; si atendemos a la alegoría, se significa nuestra redención realizada por Cristo; si miramos el sentido moral, se alude a la conversión del alma desde el estado luctuosos del pecado hasta el estado de la gracia; si buscamos el sentido anagógico, se quiere significar la salida del alma santa de la esclavitud de esta nuestra corrupción hacia la libertad de la eterna gloria. Y, aunque estos sentidos místicos reciben denominaciones diversas, en general, todos pueden llamarse alegóricos, por ser distintos del sentido literal o histórico. Pues el nombre de alegoría procede del adjetivo griego *alleon*, que en latín significa *extraño* o *distinto* (1994: 815).

Como se ve, Dante reduce a dos los cuatro sentidos: el primero es el literal y todos los demás son alegóricos —extraños, distintos al literal, que es el más evidente y el que presenta menos dificultad—. Tras exponer la teoría y haberla incluso ejemplificado, la aplica a la *Divina Comedia* y afirma que el sentido literal de toda la obra es «el estado de las almas después de la muerte», mientras que el alegórico hace referencia al siguiente tema: «el hombre sometido, por los méritos y deméritos de su libre albedrío, a la justicia del premio y del castigo» (1994: 815). Como es obvio, Dante interpreta su poesía del mismo modo que se interpretaban las Sagradas Escrituras. Al señalar que existe en su poema un significado literal y otro espiritual o alegórico, se suma claramente a la tradición de quienes, ya desde el siglo VI a. C., recurrían a la alegoría como defensa ante los posibles ataques de la teología. Pero Dante no se limita a las indicaciones arriba señaladas; aplica a la *Comedia* todos los aspectos que, según él mismo había anunciado, era preciso examinar en una obra de doctrina. Así, en referencia al título explica que a su obra la llama *Comedia* porque evoluciona desde un principio terrible (el Infierno) a un final feliz y deseable (el Paraíso). Es justo lo contrario de lo que ocurre con la tragedia que, como el mismo Dante indica, «al principio es admirable y tranquila, pero al final, en el desenlace, resulta triste y horrible» (1994: 815). Además, en la *Comedia* se utiliza un lenguaje vulgar —«el que emplean las mujeres en sus conversaciones diarias», dice Dante (1994: 816)—, lo que da como resultado un estilo suave y sencillo. Como ha señalado Gilbert Highet, lo más probable es que para Dante la palabra «comedia» significara «algo que ahora llamaríamos una epopeya, un poema de extensión heroica, a condición de que tuviese conclusión feliz», y, en cuanto al estilo, si «afirmaba que su lengua era "baja", no quería decir que fuera un estilo llano de italiano vulgar, sino simplemente que era italiano vulgar y no latín literario», lo que —sigue diciendo Highet— «no sería falsa modestia ni pedantería clasicista, sino un reconocimiento del hecho de que, al igual que todas las lenguas modernas de la época, el italiano era muchísimo menos flexible y sonoro, mucho más degradado por el uso del comercio humano y mucho menos noble en sus matices que la lengua de la literatura latina» (Highet, 1978: 119-120).

En cuanto al contenido o asunto de la obra, Dante se centra en el *Paraíso* y afirma que «si el tema literal de toda la obra es el estado de las almas después de la muerte sin limita-

ción alguna, sino en toda su plenitud, es evidente que en esta parte el tema es ese mismo estado, pero limitado, es decir, el estado de las almas bienaventuradas después de la muerte» (1994: 816). En seguida sigue: «Y si el contenido de toda la obra, entendida en sentido alegórico, es el sometimiento del hombre a la justicia del castigo o del premio en virtud de sus méritos o deméritos ganados con la libertad de su albedrío, resulta evidente que también en esta parte queda reducido ese contenido, esto es, el hombre sujeto a la justicia del premio por los méritos alcanzados» (1994: 816).

Al abordar la forma de la obra, Dante trata cuestiones estructurales; primero se refiere a la estructura global de la *Comedia*, dividida en tres cantos, y luego a la estructura de la parte concreta que está analizando, el *Paraíso*, que presenta una forma doble por estar compuestas de cantos y estrofas y por estar dividida en prólogo y parte expositiva (1994: 816-817). En el análisis de los aspectos estructurales se advierte cómo para Dante es absolutamente necesario que exista una relación de dependencia entre el todo de un poema y las partes que lo integran (Asensi, 1998: 227). Todo ejercicio crítico debe tener bien presente, a su juicio, esa perfecta interrelación.

Otro aspecto tratado es el del género al que pertenece la obra. Dice Dante al respecto que la *Comedia* se inscribe en «el género moral o ética, pues la obra y sus partes no van encaminadas a la pura especulación, sino a la acción», es decir: lo que se persigue es que se actúe conforme a lo que en la obra cabe interpretar (1994: 816). Y, lógicamente, esta cuestión genérica afecta de lleno al otro aspecto sobre el que se pronuncia Dante: la finalidad de la obra. Tanto la *Comedia* en general, como el *Paraíso* en particular, se ajustan a una misma finalidad: «apartar a los mortales, mientras viven aquí abajo, del estado de miseria y llevarlos al estado de felicidad» (1994: 816). Comentando precisamente estas palabras, Giorgio Petrocchi ha destacado el carácter de revelación mística que tiene la *Comedia* en su totalidad (1990: 223).

El aspecto que queda menos claro es el del motivo, pues, cuando tiene que tratarlo, Dante asegura que ya ha sido indicado, y parece estar refiriéndose a que el motivo se corresponde con la intención del autor, varias veces declarada a lo largo de la *Epístola*: referir todo lo que recuerda haber visto en el reino celestial (1994: 820). Asunto, finalidad y motivo son aspectos, como se ve, muy próximos, que se prestan fácilmente a confusión. En cualquier caso, está claro que —como señala Juan Plazaola— a través de ellos Dante confiesa su pretensión de «liberar a los hombres, mediante el deleite poético, de su miserable condición y conducirles a la bienaventuranza», lo que demuestra «una nueva fe en la fuerza de la fantasía como actividad sensible y humana», una fe que, en gran medida, «anuncia el Renacimiento» (Plazaola, 1973: 56).

En opinión de Dante, de los seis aspectos comentados hay tres —contenido, forma y título— que varían según sean vistos en el conjunto de la *Comedia* o bien en el *Paraíso*, mientras que los tres restantes —motivo, finalidad y género— son idénticos para toda la obra.

El resto de la *Carta* está compuesto de reflexiones de carácter escolástico —razonamientos acerca de cómo Dios es «el primer principio o causa», por ejemplo, o acerca de cómo se puede probar «que el cielo empíreo recibe la luz divina con mayor abundancia» (1994: 818-819)— y de comentarios estructurales, temáticos y estilísticos sobre la obra. Los autores en los que se apoya para sus argumentaciones son, básicamente, Aristóteles —el Aristóteles de la *Metafísica*, de la *Física* y de la *Retórica*, no el de la *Poética*—, Cicerón y Horacio. Aunque alude también a ideas que se inscriben en la tradición platónica, como la de la inspiración divina, que justifica las invocaciones a las Musas o a algún dios en el exordio de una obra (1994: 817). Un tema de considerable interés es el que, siguiendo a Cicerón, plantea Dante acerca de la necesidad de «conseguir la benevolencia, la atención y la docilidad del oyente» (1994: 817). Esta cuestión deviene indispensable —dice Dante— cuando la

materia tratada es elevadísima, y dado que ése es justamente el caso de la *Comedia* explica cómo ha cumplido él con esos requisitos:

> [...] el autor ha procurado alcanzar estas tres finalidades en el mismo comienzo de su exordio o prólogo. Por eso dice que referirá lo que ha visto en el primer cielo y ha podido recordar. En esta proposición quedan comprendidas las tres finalidades: porque la utilidad del tema provoca la benevolencia, su elevación fija la atención y su posibilidad se gana la docilidad del lector. Indica el autor la utilidad del tema cuando promete referir las realidades más atrayentes para el deseo humano, esto es, los gozos del paraíso; señala lo admirable del tema cuando anuncia la descripción de cosas tan altas como difíciles, a saber: las condiciones del reino celeste; manifiesta, por último, la posibilidad cuando afirma que contará todo lo que ha podido recordar; y, si el autor es capaz de hacerlo, también otros podrán hacerlo (1994: 817).

Lo que con este tipo de explicaciones intenta Dante es, sin duda, reivindicar para su poema «la función científica que la escolástica negaba a la poesía en general» (Curtius, 1989, vol. I: 320), es decir: trata de demostrar que existe en la *Comedia* un segundo nivel de significación en el que pueden encontrarse verdades divinas, lo que, para la época, equivalía a demostrar la utilidad didáctica de la obra, su indudable interés como fuente de conocimiento (Hall, 1982: 49).

Por otra parte, cabe destacar que la *Carta a Can Grande* muestra el convencimiento que tiene Dante de que el comentario de una obra no es un mero añadido innecesario, sino un complemento indispensable para que pueda tener lugar una perfecta comprensión, lo que supone un auténtico lugar común en la tradición de los comentaristas medievales (Asensi, 1998: 226-227).

4.2. *De vulgari eloquentia* (1304-1307)

En una línea totalmente distinta a la de la *Epístola a Can Grande*, Dante —que ha sido considerado como «el primer crítico moderno» (Hall, 1982: 54)— escribió el tratado *De vulgari eloquentia*, en latín, donde aborda el problema de la dignificación de la lengua vulgar, es decir, de la posibilidad de tener una literatura digna escrita ya no en la lengua de cultura, el latín, sino en la lengua materna. El proceso de expansión del vulgar se desarrolla paralelamente en todas las lenguas románicas occidentales, aunque con profundas diferencias cronológicas en los distintos países (Tavoni, 1995: 7). En el caso de Italia, el problema era de difícil solución porque no existía el italiano, sino varios dialectos con rasgos bastante distintos, tanto en la pronunciación como en el vocabulario (Hall, 1982: 50). Dante dice en su tratado que hay en Italia unos catorce vulgares que a su vez se ramifican en distintas variedades. Él odiaba esta situación política porque le parecía que generaba una especie de guerra de todos contra todos: rivalidades entre ciudades con distintos dialectos *(vulgaria municipalia)*, rivalidades entre partidos políticos y rivalidades incluso dentro de una misma familia, donde cada sector hablaba un dialecto diferente (Tavoni, 1995: 14-15). Ante estas circunstancias, Dante defiende la unificación de los dialectos para crear una sola lengua. Esta defensa esconde una reivindicación de tipo político, pues Dante buscaba también la unidad política, creía que toda Italia tenía que estar subordinada a un solo rey, quedar, como escribe Vernon Hall, «bajo el mando del Sacro Emperador Romano» (1982: 50). En *De vulgari eloquentia* proyecta estas ideas políticas a un ámbito lingüístico-literario. La motivación de fondo es fundar una nueva literatura en lengua vulgar, lengua que sería el símbolo de la unidad definitiva de los italianos. Para Dante, aquellos poetas que abandonen su dialecto en favor de una lengua vulgar común tal vez serán aho-

ra incomprendidos, pero con el tiempo superarán en honor a reyes y a cualquier poderoso (marqueses, condes, etc.).

De vulgari eloquentia respondía originariamente a un proyecto de cuatro libros donde se abordarían todos los estilos y registros lingüísticos, desde lo más humilde hasta lo sublime, pero el tratado quedó inacabado en la mitad del segundo libro y, del proyecto global, sólo se llega a desarrollar la parte dedicada al estilo sublime, al que Dante denomina *stilus tragicus* (Tavoni, 1995: 8-9). De ahí que muchas cosas anunciadas no lleguen a desarrollarse después. El tratado es en realidad una especie de manifiesto teórico de un tipo de poesía heredera de la de los trovadores provenzales: la poesía de la Escuela Siciliana y la de los estilnovistas, de temática esencialmente amorosa. Dante dedica una gran parte de su tratado a comentar cuestiones de poética (cuestiones métricas, temáticas, etc.) y resulta obvio que es la poesía cultivada por los estilnovistas y por él mismo la que defiende. Por los mismos años en que redactaba este tratado (entre 1304 y 1307) estaba escribiendo otra de sus obras, el *Convivio*, un tratado doctrinal de temática moral y filosófica. Son los años en que Dante vive en el exilio —exiliado de Florencia en 1302—, situación en la que vivirá ya siempre. Tanto en el *De vulgari eloquentia* como en el *Convivio* se propone potenciar la lengua vulgar, y es curioso que ambas obras quedaran inacabadas porque parece que ello se debió a la fuerza de otra gran obra que estaba preparando, la *Comedia*, que lo absorbió y le hizo abandonar los otros planes (Petrocchi, 1990: 117).

El *De vulgari eloquentia* no tiene precedentes, es absolutamente original, no comparable con ninguna poética latina medieval ni con ninguna de las *Razos de Trobar*. Es, de hecho, «el único tratado medieval que rompe con los estereotipos previos sobre las artes rítmicas y métricas» (Bobes *et al.*, 1998: 191). Su originalidad reside, básicamente, en la combinación de una poética del vulgar con una teoría e historia del lenguaje. Mirko Tavoni enumera los temas abordados en él (1995: 10-11): qué es el lenguaje, por qué es una facultad exclusiva del género humano, qué lengua hablaba Adán, qué pasó en la Torre de Babel, en qué familias lingüísticas se dividió entonces la humanidad, qué son el griego y el latín en oposición con el vulgar, qué relaciones hay entre la lengua vulgar de *oc*, la de *oïl*, y la del *sí*, cuáles son los dialectos de la península italiana, cuáles son las características que tiene que tener la lengua vulgar ilustre y qué normas retóricas, lingüísticas y métricas tiene que seguir para ser dignificado.

Dante parte de una convicción fuertemente arraigada en su tiempo según la cual el vulgar ya existía en tiempos de Virgilio y Horacio, y si éstos escribieron en latín no fue porque no tuvieran otra lengua a su disposición, sino porque les parecía que una lengua regulada era mejor para la poesía que el vulgar. Se trataba, pues, de una cuestión de prestigio con la que Dante no se mostrará conforme porque, a su juicio, también la lengua vulgar es prestigiosa. Esta coexistencia acrónica de griego y latín con el vulgar, y la diglosia eterna a que apunta (recuérdese lo que indica el término *diglosia*: coexistencia de lenguas en un mismo territorio, pero cuando una domina y la otra es dominada) se mantendrá hasta que el humanismo del siglo XV presente la alternativa de que el vulgar nació de la transformación del latín (Tavoni, 1995: 13).

Apoyándose en motivos sociológicos, Dante explica en la *Vita Nuova* por qué los primeros poetas en vulgar aparecen en Provenza hacia 1140: el tema amoroso —dice— exigía que el poeta fuera entendido por la mujer a la que dedicaba sus versos y, dado que las mujeres eran iletradas y por tanto no sabían latín, fue necesario recurrir al vulgar. Con esta explicación, la temática amorosa aparece como la temática natural de la poesía en vulgar, la que de hecho justifica su nacimiento. Y ahí se aprecia una especie de paradoja en la *Vita Nuova*, que es donde quedan apuntadas todas estas ideas. Pues, tras garantizar el prestigio de quienes cultiven la poesía en vulgar, Dante insinúa una innecesaria limitación temática que

podría suponer un obstáculo para alcanzar el prestigio prometido. De todos modos, la limitación al tema amoroso desaparece en *De vulgari eloquentia* y se triplican las posibilidades temáticas, como luego se verá.

Se ha discutido a menudo el motivo por el cual Dante se contradice en dos de sus obras al defender principios opuestos, pues en el *Convivio* —el *Convite*, título de evidentes resonancias platónicas— dice que el latín es más noble que el vulgar, y en *De vulgari eloquentia* sostiene justo lo contrario. La contradicción desaparece si se piensa en la estructura del *Convivio*. Una de sus partes está dedicada a comentar en prosa y en vulgar ciertas canciones escritas también en vulgar, y Dante se justifica por no haber escrito los comentarios en latín diciendo que el latín es demasiado prestigioso, es una lengua artística y no puede ser desprestigiada utilizándola para comentar canciones en vulgar. En realidad, la justificación parece responder a motivos tácticos. Pues en el fondo lo que Dante quiere es dignificar la lengua poética en vulgar, demostrar con sus comentarios la calidad de las canciones comentadas, y sabe que si escribiera el comentario en latín la canción quedaría eclipsada, de ahí que, para evitarlo, decida escribir el comentario también en vulgar. De este modo, además, mata dos pájaros de un tiro, pues no sólo dignifica la poesía, sino también la prosa con sus comentarios. Este motivo táctico no existe en *De vulgari eloquentia*, obra en la que ya puede decir abiertamente lo que piensa: que el vulgar es más noble que el latín porque es la lengua natural y la otra es artificial (Tavoni, 1995: 14-18).

Lo que parece bastante claro es que, según Dante, la *locutio* (la facultad humana del lenguaje) se divide en:

— *Locutio vulgaris*: es una facultad natural, un don directamente otorgado por Dios y remite, por tanto, a la lengua materna.
— *Locutio secundaria*: es una invención humana, fruto de la razón, un trabajo de construcción, de técnica. Es la elaboración de una gramática. Algo artificial, pues.

Como se ve, para Dante la lengua natural se funda en el uso y en la naturaleza, mientras que la artificial se funda en la razón y el arte. Establecer esta división no es, en principio, decantarse por ninguna, pues tanto puede decirse que es más noble el lenguaje artificial por los resultados obtenidos a lo largo de la historia en forma de obras de todo tipo, como puede sostenerse también lo contrario: el lenguaje natural es más noble porque está, como todo lo natural, más cerca de Dios y de él procede directamente. Pero en el *De vulgari eloquentia,* Dante sí se decanta por una opción y señala que la lengua vulgar, la materna, es la más noble por tres motivos: es la primera que habla el hombre —la otra se aprende—; todo el mundo tiene una lengua materna y, en cambio, no todos conocen bien la lengua secundaria —no todos saben latín—; y, finalmente, es la lengua natural, mientras que la otra es puro artificio.

Una cuestión interesante tratada por Dante es la de por qué los hombres no se contentaron con la lengua natural otorgada por Dios y tuvieron que inventar otras, las gramaticales. La explicación que se da en *De vulgari eloquentia* es bastante curiosa: las lenguas humanas están sujetas a inestabilidad, como lo está todo lo humano, y para solucionar esto se inventan lenguas artificiales que permanezcan estables a lo largo del tiempo. Así, el latín de Virgilio es el de Dante, o eso se creía en época de Dante. Ahí vemos cómo está arraigada la idea medieval de que el vulgar coexistía con el latín ya en tiempos de los romanos, sólo que no se utilizaba para la poesía.

En su proyecto de promoción literaria de la lengua vulgar, Dante llega a afirmar que la lengua del primer hombre, Adán, era el hebreo, la lengua originaria de la humanidad otorgada por gracia de Dios y completamente estable, sin verse afectada por la caducidad inhe-

rente a todo lo humano, pero que luego, a causa de una condena divina reflejada en el mito de la confusión de la Torre de Babel, la lengua original se diversificó en múltiples lenguas distintas. Recuérdese el mito de la Torre de Babel: los hombres desafiaron el poder de Dios y quisieron construir una torre para llegar hasta el cielo. Como castigo ante semejante acto de soberbia, el hebreo originario fue dividido en tantas lenguas como tipos de trabajo tenían los constructores de la torre, y desde entonces toda lengua humana es inestable y tiene fecha de caducidad.

Es importante la referencia al mito babélico como responsable de la diversidad de lenguas porque esto es visto como una condena divina, y muestra una situación muy parecida a la que se vivía en la Italia de Dante: múltiples dialectos coexistiendo, algo que Dante odiaba porque ese particularismo lingüístico era reflejo de un particularismo político y del egoísmo de cada ciudad individual. De nuevo, pues, asoma la cuestión política de fondo. Y también de nuevo aparece el *De vulgari eloquentia* como un monumento de elogio al monolingüismo del estilo sublime: el vulgar ilustre. Ninguno de los dialectos que se habla en Italia —ni tampoco ninguna de las lenguas romances, que él divide según su forma de decir «sí»— se identifica con el vulgar ilustre que Dante persigue y que propone como unificación lingüística definitiva (Hall, 1982: 51), pero tiene claro quiénes son los encargados de forjarlo: los poetas. ¿Por qué los poetas? Pues porque si la lengua es el instrumento de que se sirve el hombre para expresar sus pensamientos, parece lógico que la mejor lengua de todas, el vulgar ilustre, esté reservada para aquellos que tienen los mejores pensamientos, los pensamientos más profundos, y esos son los buenos poetas, aquellos que tienen verdadera cultura y verdadero ingenio. Dante no habla, pues, de todos los poetas, sino de aquellos capaces de tener grandes pensamientos, porque consideraría muy grave que pensamientos de baja calidad fueran expresados en la lengua más óptima: el contraste subrayaría la bajeza de los pensamientos. Sólo los mejores poetas, pues, deben utilizar el vulgar ilustre, y también se establece una selección temática: no todos los argumentos caben en la mejor poesía; sólo los considerados de mayor dignidad pueden ser cultivados en vulgar ilustre. Si en la *Vita Nuova* había reducido la temática poética al amor, ahora presenta más posibilidades, pues dice que los argumentos más dignos son aquellos que están relacionados con uno de estos tres grandes temas: la salud, el amor y la virtud.

La salud aparece vinculada aquí a aquello que resulta más útil al hombre: sobrevivir. De ahí que Dante la relacione con la poesía épica y con cualquier asunto de armas. Respecto al amor, supone el tema poético por excelencia y da paso, lógicamente, a la poesía amorosa. En cuanto a la virtud, por último, Dante la relaciona con la poesía filosófico-moral, en la que se tratan cuestiones que ayudan a forjar una recta voluntad, es decir, a seguir el principio de la rectitud para mostrar un comportamiento virtuoso. De estos tres temas, el que se relaciona con las armas, el tema épico, no había sido nunca cultivado en Italia y Dante lo lamenta, pero se presenta a sí mismo con su obra en prosa *Convivio* como pionero y modelo del género filosófico-moral (dedicado, como se acaba de ver, a enseñar el comportamiento correcto, civilizado, virtuoso, a gobernar la propia voluntad, en fin). Dante señala además cuál es el esquema métrico más adecuado para tratar estos temas: el de la canción. A su juicio, es ésta la forma métrica más digna de todas. Y ofrece varios argumentos, aunque un tanto arbitrarios, para justificarlo.

Concluyendo esta cuestión, está claro que, para Dante, sólo los mejores poetas pueden escribir en el vulgar más ilustre y que tienen que hacerlo además utilizando como vehículo formal el esquema métrico de la Canción —que se divide en estancias, etc.—. Dante llega a hacer un elogio del endecasílabo, presentándolo como el verso más bello, de mayor nobleza y elegancia, y dirá que el verso que le sigue en nobleza es el heptasílabo y que la combinación de ambos resulta excelente porque se acrecienta más la belleza y la noble-

za. Y justamente la Canción es una combinación de heptasílabos y endecasílabos. Como es obvio, Dante está ofreciendo reglas para escribir poesía en vulgar ilustre porque sabe que es la única manera de anular la diferencia abismal que media entre los grandes poetas latinos —que someten el uso de la lengua y la técnica artística a unas reglas específicas— y los poetas en vulgar, que escribe cada uno a su manera, sin reglas a las que ajustarse. Hasta que no se consiga someter el vulgar y la poesía en vulgar a una reglamentación artística —piensa Dante—, lo único equiparable entre los poetas clásicos y los poetas en vulgar es el hecho de escribir ficciones en verso. Nada más. Hay que imitar, pues, a los clásicos y seguir sus doctrinas poéticas, algo que el mismo Dante hace citando directamente algunos consejos de Horacio y aplicando a la poesía en vulgar la teoría de los tres estilos. Éste es el resultado de tal aplicación:

- Estilo supremo: es el estilo de las tragedias y tiene que implicar la utilización del vulgar ilustre y de la forma estrófica de la canción para tematizar un asunto relacionado con el amor, las armas o la virtud.
- Estilo medio: es el estilo de las elegías, en las que se tratan temas de infelicidad utilizando un vulgar humilde.
- Estilo inferior: es el de las comedias, en las que hay que utilizar un vulgar mediocre.

Como se ha anunciado ya, al quedar interrumpido el tratado, no llega Dante a entrar en detalles más que en lo que se refiere al estilo supremo o sublime, y los otros dos quedan sólo apuntados. Lo que queda claro es que para cultivar el estilo sublime no basta con la inspiración, pues se precisa un cierto ingenio y especialmente un gran conocimiento de la técnica y la tradición. De ahí que Dante dedique varias páginas a explicar qué tipo de construcciones sintácticas y qué palabras son las más bellas y más adecuadas al estilo sublime, y que lo ilustre con varios ejemplos de poetas latinos y de trovadores provenzales y estilnovistas.

Finalmente, advierte Dante que, aunque de momento el vulgar italiano no es más que una utopía, ya hay varios ejemplos de poetas que han abandonado su lengua materna —la de su ciudad— para acogerse a una lengua lírica común. Esa lengua no es otra —explica Dante— que la que un grupo de poetas cultivaba siguiendo una misma tradición que se había iniciado en Sicilia, pero cuyos textos habían sido transcritos al toscano, que es justamente la lengua en la que han escrito la mayoría de los poetas admirados por el autor de la *Comedia*. Pero Dante no podía reconocer que la lengua vulgar ilustre con la que soñaba acabara siendo en realidad uno de los dialectos que él estaba intentando combatir, y por eso va a decir que el vulgar ilustre que él persigue tiene que ser distinto al que se habla en la región de la Toscana. El tratado queda interrumpido, pero se entiende la idea de fondo: hay que encontrar una lengua vulgar dignificada, que sea tan artificiosa como el latín, y de ello deben encargarse los poetas con su esfuerzo. Lo que implica primero unificar los distintos dialectos de Italia en una sola lengua y luego buscar el estilo más sublime dentro de esa lengua para escribir poesía de alta calidad.

5. **Francesco Petrarca: Carta X, 4 de *Le Familiari* (1349)**

Además de la *Epístola a Can Grande della Scala*, otro de los textos en los que queda reflejado el empleo del alegorismo en la interpretación de la poesía durante la Edad Media es la Carta X, 4 de *Le Familiari*, de Petrarca. Como escribe Domínguez Caparrós, se trata de «un documento que constituye un magnífico resumen de cuestiones teóricas y ejemplo de

práctica interpretativa sobre un poema latino propio» (1993: 206). En efecto, Petrarca envía a su hermano Gerardo, en 1349, la Égloga Primera compañada de unos comentarios y consideraciones generales acerca de las relaciones entre el estilo de la teología y el de la poesía. La carta, como el poema enviado, está escrita en latín. En ella, según se acaba de decir, Petrarca establece semejanzas entre el estilo que utiliza la teología y el estilo de la poesía. Así, señala que ambas utilizan un lenguaje alegórico; que, aunque la materia de la teología y de la poesía sea distinta, ambas tratan de magnificar los hechos con un lenguaje sublime y adornado; y que ambas recurren al verso y a los mismos géneros literarios.

Por otra parte, Petrarca relaciona el origen de la poesía con el culto a la divinidad. Igual que se hicieron grandes templos, y se formaron sacerdotes y se hicieron estatuas —afirma—, se consideró que había que aplacar a los dioses con palabras resonantes y ofrecerles halagos con un lenguaje artificial, alejado del cotidiano, del estilo plebeyo, y con un ritmo que hiciera más agradable el canto (1993: 222). Aduce algunas autoridades en defensa de este argumento: Marco Varrón, Cayo Suetonio, San Isidoro de Sevilla. Y también aduce importantes antecedentes en defensa de la práctica poética. Asegura que «los Padres del Antiguo Testamento utilizaron el heroico y los otros géneros de poemas: Moisés, Job, David, Salomón, Jeremías» (1993: 223). Y lo mismo puede decirse de «los guías del Nuevo Testamento», es decir, de San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo, etc., quienes —insiste Petrarca— «usaron poemas y ritmos» (1993: 223). Está claro que citando estos y otros nombres, lo que Petrarca busca es dignificar la poesía con una de las estrategias que será más frecuente: nombrar personajes ilustres que en algún momento de su vida recurrieron al verso. Y si, como ocurre en este caso concreto, esos personajes ilustres fueron «muy amigos de Cristo y varones santísimos» (1993: 223), la dignificación es mayor. O, si se prefiere, más eficaz la estrategia.

Resuelto el problema de la justificación de dedicarse al cultivo de la poesía, se centra Petrarca en lo que de veras le interesa: contar a su hermano las circunstancias en las que compuso la Égloga Primera y explicarle a qué género pertenece el poema. Así, cuenta que «el verano de hace tres años» se encontraba en la Galia, «junto a la fuente Sorgia», tratando de descansar de las ocupaciones de la temporada, pero no adoptando una actitud totalmente pasiva, sino trabajando en asuntos menores, de puro placer, como escribir poesía (1993: 224). Es curioso observar cómo el paisaje en el que Petrarca se encontraba viviendo en aquellos momentos le estimula y facilita que su ingenio trabaje más deprisa de lo normal, con lo que pudo terminar su poema en pocos días. Por otra parte, ese mismo paisaje le influye y le empuja a «cantar algo silvestre» (1993: 224). Es decir: el hecho de encontrarse descansando en el campo lo estimula para dedicarse a la poesía bucólica. Y lo interesante es que Petrarca afirma que el poema que envía a su hermano Gerardo, la Égloga Primera, fue escrita «acerca de nosotros» (1993: 224). De hecho, precisamente por eso se la envía.

Como se sabe, el asunto de las églogas es casi siempre amoroso y la historia está protagonizada por pastores que viven en un *locus amoenus* y muestran un comportamiento absolutamente refinado, mucho más propio de cortesanos que de gente rústica. Pero además del marcado estilo idealizante, las églogas presentan una peculiaridad importante: aunque en la poesía anterior al Romanticismo sea siempre un error tratar de buscar rasgos autobiográficos en el poema, en el caso de las églogas probablemente hay que hacer una excepción porque las interpretaciones de corte autobiográfico han sido absolutamente frecuentes desde los inicios del género —con Teócrito— y se agudizan en el Renacimiento. Como ha explicado Ramón Mateo, «la lectura en clave biográfica o autobiográfica fue una opción admitida sin objeciones en el bucolismo de la época» (Mateo, 1993: 20). Y lo mismo había asegurado Francisco López Estrada refiriéndose a los libros de pastores:

> La transposición del relato pastoril a una significación real es un ejercicio muy frecuente en esta literatura: esto puede ocurrir con los personajes, que de ser de ficción pasan a poseer una realidad histórica; los hechos narrados presentan igual duplicidad (1974: 92).

Puede decirse, pues, que el ocultamiento en la poesía pastoril se convierte en un juego cortesano, en una moda «acogida con entusiasmo y fervor», hasta el punto de que «la disposición para historiarse a sí mismo parece inherente a la materia bucólica» (Mateo, 1991: 322-329). Se establece entonces una duplicidad de significados, un doble nivel de lectura: el literal —la historia de los pastores— y el que alude a una realidad histórica encubierta con el disfraz pastoril —los protagonistas ahora son cortesanos—. Es un modo de encubrir amores reales poetizándolos. Al analizar la evolución del género égloga, Jesús Gómez advierte que no todos los poetas se sirvieron de la onomástica pastoril como disfraz; sin embargo, reconoce que el nombre de pastor «deviene cada vez de manera más sistematizada una convención cortesana, en la línea de la tradicional *senhal* trovadoresca, que encubre la verdadera identidad de los amantes» (Gómez, 1993: 180-184). Y ya al margen de la temática amorosa, cabe señalar que las alusiones a ciertos aspectos de la realidad contemporánea y a las vivencias personales del poeta fueron una tendencia habitual, aunque no permanente y universal en la tradición de la poesía pastoril. Buscar en las églogas aspectos autobiográficos y heterobiográficos puede que no parezca, desde esta perspectiva, un acercamiento crítico descabellado o ilícito, puesto que «la historia del género —según Ramón Mateo— nos muestra la elevada frecuencia con que el escritor se representaba a sí mismo en sus personajes, con la complicidad de sus lectores y amigos, también incorporados asiduamente a la misma operación disfrazadora» (1991: 330-331). Sin embargo, el propio Ramón Mateo aclara que las alusiones autobiográficas en este tipo de poesía deben ser interpretadas siempre dentro de un marco ficticio idealizante, es decir, no hay «autobiografía en sentido estricto, sino relato autobiográfico de ficción» (Mateo, 1991: 320).

En cualquier caso, parece evidente que el juego cortesano del disfraz pastoril gozó de un éxito considerable en la época, estableciéndose así frente al poema dos niveles de lectura, pues descubrir tras los nombres pastoriles la identidad oculta suponía todo un desafío —a la vez que un frívolo, pero divertido pasatiempo— para el lector.

Tras estas consideraciones generales se entiende bien por qué Petrarca le dice a su hermano que el poema que le envía habla de ellos: la alusión autobiográfica queda así anunciada. Además, Petrarca escribe estas significativas palabras: «Porque aquel género es tal que, si no es oído del mismo que lo escribió, no se puede entender, para que no te canses inútilmente, explicaré en breves términos primero qué digo y después qué pretendo» (1993: 224). Como se ve, son dos las cuestiones que tiene que explicar: qué dice y qué pretende decir. De modo que su poema tiene dos significados distintos: el literal y otro escondido, alegórico, que coincide con la *intentio auctoris*. Tras esta importante advertencia, lo que hace Petrarca es, sencillamente, resumir primero el contenido de su poema y, a continuación, explicar cuál es su sentido alegórico. Para comprender bien cómo funcionan los dos niveles de lectura es preciso leer detenidamente este extenso pasaje:

> Se introducen dos pastores; puesto que el estilo es pastoril, por eso intervienen pastores. Los nombres de los pastores son Silvio y Mónico. Así pues, viendo Silvio a Mónico solo y feliz en descanso envidiable tumbado bajo una gruta, habla casi admirando la suerte de éste y lamentando la suya, porque ha encontrado el descanso, puestos en un segundo lugar el rebaño y el campo, y él, sin embargo, recorre los ásperos montes con mucha fatiga; lo que más le sorprende en ello es que sea tan grande la variedad de la fortuna, porque, como dice, una y la misma había sido la madre de los dos, como dando a entender que los pastores son hermanos. Ante estas cosas, Mónico le devuelve toda la culpa del trabajo del hermano a él mismo,

diciendo que, sin que le coaccione ninguna fuerza, yerra espontáneamente por los lugares apartados de las selvas y por las cumbres de los montes; al cual responde Silvio que la causa de los errores es el amor, pero el amor de la musa, no otro. Para que quede esto claro empieza un cuento un tanto largo, a saber, de dos pastores que cantan muy dulcemente, de los que recuerda haber oído a uno en su infancia, a otro después, y que él, captado por sus encantos, abandona todas las demás cosas; mientras sigue muy ávidamente a éstos, dice que había aprendido ya a cantar, hasta el punto de ser alabado por otros, aun cuando él mismo no se agradara. Así pues, que era su propósito esforzarse al máximo, y llegar o morir entretanto esforzándose. En contra, Mónico empieza a insistir en que Silvio entre en su cueva, para oír allí un canto más dulce; pronto deja sin concluir el discurso empezado, percibiendo en el rostro de Silvio como signos de un ánimo turbado. Él, sin embargo, se justifica; así pues, Mónico concluye el discurso; oído el cual, Silvio, admirado, pregunta quién es aquel pastor que canta tan dulcemente, al que ahora oye mencionar de nuevas. A lo que Mónico casi con rudeza pastoril no responde con el nombre, sino que describe la patria, y, según la costumbre de los del campo, que se extravían frecuentemente en las palabras, menciona dos ríos que nacen de una sola fuente; y de pronto, como si se hubiera detectado un error, deja atrás las palabras, y lo que había empezado acerca de dos prosigue acerca de un río que baja de dos fuentes; los dos ríos están claramente en Asia. Mas Silvio recuerda que él conoce el río, aportando la señal de que en él cierto niño rudo lavó a Apolo. De allí refiere Mónico que es oriundo el cantor. Al oír lo cual, Silvio pronto reconoce al hombre, y rebaja su voz y su forma de cantar, mientras ensalza los suyos propios; por el contrario, Mónico engrandece el suyo con alabanzas merecidas. Finalmente, pues, Silvio, como mostrando su aquiescencia, dice que volverá dentro de un tiempo y probará cuán dulcemente canta; ahora, sin embargo, hay que acelerar. Admirando lo cual, Mónico pregunta la causa de la impaciencia, y oye que Silvio está concentrado en una cantinela, que había empezado a componer de cierto joven ilustre, cuyos hechos cuenta con gran brevedad, y que no puede ahora estar libre para otras cosas; por lo cual, Mónico concluye esta conversación saludando a Silvio, y al final le exhorta a que considere los peligros y accidentes de la posposición (1993: 224-226).

Hasta aquí la historia de los pastores. A partir de ahora, tiene lugar el segundo nivel de significación. Petrarca revelará a su hermano las claves interpretativas. Curiosamente, empieza por referirse a los nombres de los pastores. Y es que, consolidada la moda del disfraz bucólico, cabe señalar que «el modo inmediato de expresar este disfraz —como indica Begoña López Bueno— es el nombre» (1978: 183). En la onomástica bucólica, el nombre suele presentar algún elemento significativo que facilite la identificación del sujeto real que se esconde tras el disfraz pastoril. Se alude a veces a algún rasgo físico o de carácter, o al lugar de procedencia, o bien únicamente se establece semejanza fónica con el nombre real. En la carta de Petrarca puede apreciarse bien esta cuestión:

Éste es el resumen de los hechos; mas el sentido de mi intención es éste. Los pastores que conversan somos nosotros; yo Silvio, tú Mónico. La explicación de los nombres es esta; la del primero, en verdad, ya porque la acción se desarrolla en los bosques, ya a casusa del odio a la ciudad —injertado desde la primera edad— y amor a los bosques, por el cual muchos de los nuestros, en toda clase de discurso, me llaman Silvano más frecuentemente que Francisco; la del segundo, sin embargo, porque como llamen a uno de los cíclopes Mónico —como monóculo—, aquello en cierto sentido pareció convenirme propiamente, que de los dos ojos que usamos normalmente todos los mortales, de los que, a saber, con uno miramos las cosas celestes y con otro las terrenas, tú, contento con el ojo mejor, te arrancaste el que mira a las terrenas (1993: 226).

Aclarada la conveniencia de los nombres a cada uno de los hermanos, Petraca entra ya en detalles:

> La *cueva* en la que Mónico pasa el tiempo solitariamente es el Monte Rivi, donde tú ahora llevas una vida monástica entre cuevas y bosques, o la misma gruta en que María Magdalena hizo penitencia, que está próxima a tu monasterio. Pues allí fuiste confirmado, apartando Dios el corazón inseguro, en este santo propósito, acerca del que muchas cosas habías rumiado antes conmigo. *El campo y el rebaño*, de los que dice *haber despreciado el cuidado*, entiende en lugar de la ciudad y los hombres, a los que dejaste huyendo a la soledad. *Que una sola fuese la madre* de los dos, es más, los dos progenitores, no es una alegoría sino la verdad desnuda. En lugar de *sepulcro* se entiende la última morada; a ti, pues, te está reservado el cielo, a mí el Tártaro, a no ser que la misericordia me socorriera; pero más sencillamente puede entenderse lo que la palabra dice: pues tú tienes ya una morada segura, y por ello una bastante segura *esperanza de sepulcro*; yo, sin embargo, tengo el vago errar y todas las cosas inseguras. *La cumbre inaccesible* hacia la que Mónico, reprochando, objeta que Silvio va anhelante *con mucho sudor*, es la altura de la fama, un tanto escasa y a la que pocos llegan. *Los desiertos*, en los que se dice que Silvio *yerra*, son los estudios; éstos verdaderamente hoy son también desiertos, ya abandonados por el deseo de lucro, ya perdidos por la debilidad de los ingenios. *Las rocas cubiertas de musgo* son los poderosos y ricos, cubiertos de patrimonio como musgo; *fuentes sonorosas* pueden llamarse los hombres letrados y elocuentes, de las cascadas de cuyos ingenios los riachuelos de las ciencias avanzan con cierto sonido agradable [...] (1993: 227).

No es necesario seguir transcribiendo la carta; de sobra se advierte con lo ya transcrito la dinámica que sigue Petrarca para ir desvelando a su hermano Gerardo el significado alegórico de la égloga. El resto del texto sigue la línea ya marcada hasta que Petrarca parece comprender en un momento dado que es innecesario extenderse más en la interpretación y le dice a su hermano: «Percibirás las demás cosas pensando» (1993: 230). Le ha dado ya las claves interpretativas y Gerardo sólo tiene que buscar semejanzas entre su vida, la de su hermano y las vidas de los pastores para dar con la *intentio auctoris*.

6. **Giovanni Boccaccio**

6.1. *Vida de Dante* (1360-1362)

La *Vida de Dante* o *Trattatello in laude di Dante* fue escrita en latín entre 1360-1362. Boccaccio, que puede ser considerado «el mayor conocedor de la obra de Dante en el siglo XIV, junto con los hijos del mismo poeta», se sintió atraído por la figura del autor de la *Divina Comedia* desde su temprana juventud, cuando tan sólo tenía catorce años (Alvar, 1993: 13). En 1327 se trasladó con su padre a Nápoles, desde Florencia, y conoció allí a quien ha sido considerado como el último superviviente del *dolce stil novo* y uno de los amigos más íntimos de Dante Alighieri: Cino da Pistoia. Fue precisamente este poeta quien de algún modo moldeó los gustos poéticos de Boccaccio y le suscitó la admiración por Dante. La otra gran admiración de Boccaccio fue Petrarca, a quien conoció personalmente y de quien fue gran amigo. Se intercambiaban descubrimientos de manuscritos que podían interesar a ambos por su vocación humanista.

Cuando Boccaccio decide escribir la vida de Dante, prácticamente tiene que reinventar el género de la biografía porque las que se hacían entonces, durante la Edad Media, eran vidas de santos —literatura hagiográfica— o de héroes, con lo cual lo importante era destacar milagros y hazañas, y no se hablaba de hechos más cotidianos, de las «fortunas y adversidades» de una vida, que es lo que Boccaccio va a hacer con Dante (Alvar, 1993: 14). La *Vida de Dante* es el fruto de muchos años de estudio y de admiración hacia el maestro. Baste recordar que Boccaccio, no sólo leyó detenidamente las obras de Dante, sino que incluso se ocupó de la copia manuscrita de varias de ellas. Se dedicó, además, a divulgarlas, como lo

prueba el hecho de que enviara un manuscrito de la *Comedia* a Petrarca, que conoció así la obra magna de Dante.

El objetivo principal de Boccaccio al escribir la *Vida de Dante* era destacar el hecho de que el poeta admirado consiguió dedicarse en cuerpo y alma, pese a todos los problemas que tuvo a lo largo de su vida, al cultivo de la poesía y a sus estudios de filosofía y teología. Es decir: su intención era demostrar que Dante superó todos los obstáculos que se cruzaron en su camino. Así lo destaca:

> No pudieron los amorosos deseos, ni las dolientes lágrimas, ni la solicitud de la casa, ni la lisonjera gloria de los oficios públicos, ni el miserable exilio, ni la intolerable pobreza, con sus fuerzas, apartar en ningún momento a nuestro Dante de su principal preocupación, es decir, del sagrado estudio; de tal forma que, como se verá más adelante donde se hace mención por separado de sus obras, a él, en medio de la más fiera de las pasiones antedichas, se le encontrará ejercitándose en la composición (1993: 64).

Lo más interesante aquí es, sin duda, advertir cómo elogia Boccaccio la dedicación de Dante a su vocación de poeta. El elogio continúa con la presentación del maestro como un gran conocedor de los clásicos y también un gran imitador de ellos. La imitación de los modelos clásicos implica, necesariamente, una notoria erudición, un acopio de lecturas, pero la erudición es necesaria, además, para detectar las grandes verdades que las obras poéticas esconden bajo su corteza superficial. De ahí que Boccaccio diga que Dante, «dándose cuenta de que las obras poéticas no son vanas o simples fábulas o maravillas, como muchos estúpidos creen, sino que tienen bajo sí escondidos dulcísimos frutos de verdades históricas o filosóficas, y que por esto no se podía conocer por completo y plenamente las intenciones poéticas sin las historias y la filosofía moral y natural, repartiendo el tiempo adecuadamente procuró entender las historias por sí mismo y la filosofía con diversos doctores, no sin largo estudio y afán» (1993: 42-43).

Como se ve, Boccaccio, no sólo lleva a cabo una clara defensa de la poesía y un elogio de su maestro, sino que se sitúa además en la tradición interpretativa que persigue en los textos profanos, como en los sagrados, un segundo nivel de significación.

Por otra parte, Boccaccio presenta como uno de los mayores méritos de Dante haber sido el primer italiano que ensalzó la lengua vulgar y trabajó para convertirla en materia digna de arte y hacerla adecuada para tratar cualquier tipo de materia (1993: 65). Antes de él —explica Boccaccio—, otros poetas habían escrito en vulgar —siliciano, toscano, etc.— poesía amorosa, «livianas cosas de amor», pero fue Dante quien dio el impulso definitivo a la dignificación de la lengua, «demostrando que se podía tratar con ella cualquier materia elevada» y situando «nuestro vulgar glorioso por encima de cualquier otro» (1993: 65). De hecho, una cuestión en la que Boccaccio estaba obligado a entrar para elogiar a Dante era en la de por qué la *Divina Comedia* está escrita en vulgar —en florentino—, y no en latín, la lengua de prestigio. Alega varias razones en defensa del maestro. Primero afirma que, al escribir en vulgar, Dante sabe que su poesía puede ser útil a mucha más gente, pues el latín sólo los doctos lo conocen. Asegura también que, al trabajar la lengua como la trabajó Dante, queda evidenciada la belleza de la lengua vulgar, que no tiene nada que envidiar a ninguna otra. Además, dice Boccaccio, hay que tener en cuenta que los estudios de humanidades estaban siendo dejados de lado por los príncipes y la nobleza en general, de modo que, si quería ser conocido y entendido entre ellos, Dante tenía que escribir en un estilo adecuado al nivel de ese público al que aspiraba, y para ello lo mejor era sin duda recurrir a la lengua vulgar.

Aparte de esta defensa de las decisiones del maestro, Boccaccio va realizando en esta obra continuas digresiones para tratar varias temáticas distintas, y en una de las ocasiones se

ocupa de la poesía en general. Sus reflexiones al respecto acusan claramente el influjo de las *Etimologías* de San Isidoro y de la carta X de *Le Familiari*, de Petrarca (Alvar, 1993: 93). De hecho, al hablar del origen de la poesía, casi copia literalmente la carta de Petrarca. Más original parece —aunque no maneje ideas de su propia cosecha— cuando se refiere a la relación que mantenían los primeros poetas con los príncipes y poderosos en general. Boccaccio afirma que la poesía estaba al servicio del poder porque los poetas «hacían creer lo que los príncipes querían que se creyese» (1993: 86). Gracias a la seducción de la poesía —explica Boccaccio— «se llegó a igualar los hechos de los hombres fuertes con los de los dioses» (1993: 87). Para demostrar la superioridad de los poderosos sobre los demás —se entiende—, los poetas entonaban sus cantos en un estilo elevado digno de las hazañas supuestamente llevadas a cabo en grandes batallas. Y fue así —cabe deducir— como nació la épica.

Boccaccio añade, además, que los poetas aprendieron ese estilo elevado en las Sagradas Escrituras, dictadas por el Espíritu Santo. Asoma así, pues, una primera semejanza entre las Escrituras y el discurso poético: en ambos casos se utiliza un estilo elevado. Y hay que destacar que precisamente el objetivo primordial que persigue Boccaccio en este punto es el de «demostrar brevemente que la poesía es teología» (1993: 87). No había entonces mejor manera, sin duda, de dignificar el discurso poético.

Además de utilizar un estilo sublime, la poesía ha aprendido del Espíritu Santo —dice Boccaccio— a decir las cosas veladamente y, así, los poetas utilizan la cobertura de algunas ficciones para contar cosas que realmente han sucedido y para hablar de lo que creen que ocurrirá en el futuro. Es decir: la poesía se basa tanto como la teología en verdades, aunque la teología hable de Dios y la poesía de mitos y de hombres. El discurso poético queda así igualado al de las Sagradas Escrituras en el sentido de que existe en ambos casos un doble nivel de lectura: el inmediato o literal —para consolar a las mentes simples y a los niños, afirma Boccaccio— y el oculto, misterioso o alegórico —sólo accesible a mentes privilegiadas (1993: 88)—. Se invita así a leer poesía buscando un significado profundo y viendo en última instancia un sentido moral. Escribe Boccacio:

> Así, los poetas en sus obras, que llamamos *poesía*, unas veces con ficciones de varios dioses, otras con transmutaciones de hombres en formas varias, otras con sutiles persuasiones, muestran las causas de las cosas, los efectos de las virtudes y de los vicios, qué debemos huir y qué seguir, para que podamos llegar, obrando virtuosamente, al fin al que aquellos que no habían conocido debidamente al verdadero Dios, creían que era toda salvación (1993: 89).

La poesía grecolatina queda con estos argumentos, que son una clara invitación al alegorismo, libre de toda condena. Boccaccio admira a los autores clásicos y cree que hay que imitarlos, como hizo Dante, por eso aprovecha para defender la poesía pagana mostrando cómo hay que interpretarla en realidad. Del mismo modo que las Sagradas Escrituras esconden un significado alegórico, los poetas de la Antigüedad, y quienes después los imitan, «al imaginar que Saturno tuvo muchos hijos y que los devoró a todos, salvo a cuatro, no quieren decir otra cosa al hacernos oír tal ficción, sino que Saturno es el tiempo, que produce todo, y del mismo modo que lo ha producido, así lo corrompe todo, todo lo reduce a nada. Los cuatro hijos suyos no devorados son: uno, Júpiter, es decir, el elemento del fuego; el segundo es Juno, esposa y hermana de Júpiter, es decir, el aire, mediante el cual el fuego produce sus efectos aquí abajo; el tercero es Neptuno, dios del mar, es decir, el elemento del agua; el cuarto y último es Plutón, dios del infierno, es decir, la tierra, más baja que cualquier otro elemento» (1993: 90). Siguiendo esta misma dinámica, explica Boccaccio el significado alegórico de otros mitos y de ciertas transformaciones mitológicas. Su propósito es siempre el mismo: demostrar «que la teología y la poesía concuerdan en la manera de obrar» (1993: 91). No en los temas, desde luego, pero sí en su forma de expresarlos. A diferencia

de la teología, que sólo trata con la verdad, la poesía se sirve de mentiras —de ficciones—, pero por debajo de esas fábulas se encuentra también la verdad. Y Boccaccio encuentra interesantes argumentos para justificar esta curiosa práctica de los poetas, argumentos que serán repetidos en épocas posteriores, especialmente cuando se produzca el fenómeno del culto a la poesía difícil, hermética, en los siglos XVI y XVII. Vale la pena transcribir aquí este extenso pasaje del *Trattatello*:

> Manifiesta cosa es que todo aquello que con fatiga se logra resulta más dulce que lo que se consigue con afán. La verdad llana, como se comprende pronto con pocas fuerzas, agrada y pasa de la memoria. Por el contrario, para que al ser adquirida la verdad con fatiga fuera más grata, y de ese modo se conservara mejor, los poetas la ocultaban bajo cosas aparentemente muy contrarias a la misma; y por eso hicieron fábulas mejor que cualquier otra cobertura, para que la belleza de éstas atrajera a aquellos a los que no habían podido atraer ni las demostraciones filosóficas, ni las persuasiones. ¿Qué diremos, pues, de los poetas? ¿Tendremos que aceptar que hayan sido hombres insensatos al hablar sin saber lo que dicen como los juzgan los presentes? Ciertamente, no; antes al contrario, tuvieron un profundísimo sentido en sus obras, tanto por el fruto escondido, como por la extraordinaria y adornada elocuencia de la corteza y de las ramas. Pero volvamos adonde lo dejamos.
>
> Digo que la teología y la poesía se pueden considerar casi una misma cosa con el mismo asunto; digo más aún: que la teología no es otra cosa que una poesía de Dios. ¿Qué es sino poética ficción decir en la Escritura que Cristo es ora león, ora cordero, ora gusano, cuándo dragón, cuándo piedra y de otras muchas formas que sería larguísimo querer contarlas todas? ¿De qué otra forma suenan las palabras del Salvador en el Evangelio sino como un sermón ajeno a los sentidos? Esa forma de hablar la llamamos nosotros con un vocablo más usado, «alegoría». Por tanto, queda claro que no sólo la poesía es teología, sino también que la teología es poesía (1993: 93).

La poesía es teología y, a su vez, la teología es poesía: imposible encontrar una mejor manera de dignificar la creación poética. Ese mismo camino —se recordará— había seguido ya Dante al interpretar su *Comedia* en la *Carta a Can Grande della Scala* siguiendo las mismas pautas interpretativas que se utilizaban para los textos sagrados, y también Petrarca al mostrarle a su hermano Gerardo en la Carta X, 4 de *Le Familiari* la doble significación de uno de sus poemas. Lo que hace Boccaccio es, pues, sumarse a esa tradición. Quiere defender a los poetas de los ataques tradicionales de los teólogos, que los acusan de inventar fábulas mentirosas que atentan contra la doctrina cristiana. La teología —se argumentaba— no se basa en nada que no sea verdad, mientras que la poesía se funda en mentiras. Boccaccio no lo niega, pero objeta que tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo se encuentran numerosos pasajes que parecen totalmente inverosímiles en su corteza y que, en cambio, si se profundiza en su significado, se descubre una verdad indiscutible, y eso mismo —piensa él— ocurre con la poesía, de modo que condenarla equivale a condenar las Sagradas Escrituras. La habilidad argumentativa resulta evidente. En cuanto a la justificación de por qué tanto la teología como la poesía optan por decir las cosas veladamente, también sabe Boccaccio encontrar una salida airosa: porque lo que se consigue tras un duro esfuerzo proporciona mayor placer e impacta mucho más que lo que fácilmente se comprende, que ni siquiera acaba almacenándose en la memoria y, así, pronto se olvida. De modo que la oscuridad puede ser un recurso eficaz para conseguir que el mensaje transmitido llame más la atención del receptor y éste lo retenga en su memoria.

A la luz de todos estos comentarios se comprende bien por qué, según Boccaccio, los poetas ocultan la verdad bajo fábulas que parecen justo lo contrario de la verdad: es un reto para el lector, quien, con el debido esfuerzo interpretativo, puede llegar a captar el significado oculto, y verdadero, de la fábula poética. Pero hay que añadir además una función didác-

tica: las fábulas son bellas para poder atraer a aquellos que no se sienten atraídos por la Filosofía ni por la Retórica. En otras palabras: como la Retórica y como la Filosofía, la Poesía supone una importante fuente de conocimiento. De este modo, los poetas resisten cualquier ataque y se convierten en hombres sensatos y responsables, preocupados por llevar a cabo una tarea educativa. Vernon Hall llamó la atención sobre esta conciencia que muestra Boccaccio de que «a la poesía se la puede atacar o defender como un todo», es decir, mirándola de manera global, teniendo en mente «toda la literatura imaginativa» (Hall, 1982: 56). Y el mismo Hall señala que la mejor defensa de la poesía por parte de Boccaccio no es la que lleva a cabo en la *Vida de Dante*, sino la que realiza en otra de sus obras, la titulada *Genealogía de los dioses paganos*.

6.2. *Genealogía de los dioses paganos* (1360)

En su faceta de humanista, Boccaccio escribió en latín la *Genealogiae deorum gentilium libri*. Se trata de una obra escrita más o menos por la misma época en la que se compuso la *Vida de Dante*, es decir, entre 1360 y 1362 (Álvarez/Iglesias, 1983: 16). Ambas son obras eruditas que pertenecen a la última época de Boccaccio, cuando el escritor se siente especialmente interesado por el clasicismo, por el latín y también por el griego.

Como señala Vernon Hall, la *Genealogía* está pensada como manual para uso de poetas y lectores de poesía (1982: 57-58). Ciertamente, se convirtió en una obra clave en la transmisión de la mitología clásica de la Edad Media al Renacimiento (Álvarez/Iglesias, 1983: 9). En este sentido, jugó un papel parecido a las *Metamorfosis* de Ovidio, que fue una de las fuentes principales en las que bebió Boccaccio. No podía ser de otro modo porque admiraba profundamente a Ovidio y aseguraba haber aprendido a leer con sus textos. Hubo muchas más fuentes —por ejemplo: *Sobre la naturaleza de los dioses*, de Cicerón— porque Boccaccio se documentó muchísimo para confeccionar esta obra. Llevó a cabo un trabajo de investigación admirable y lo hizo sobre todo para cumplir dignamente con lo que en realidad fue un encargo, aunque acogido con mucho placer. Pues la *Genealogía* fue escrita a petición de Hugo IV de Lusignano, rey de Jerusalén y de Chipre, un rey al parecer bastante culto e interesado en la tradición humanista (Álvarez/Iglesias, 1983: 16). El resultado de este encargo fue una obra enciclopédica compuesta por quince libros, aunque al parecer estuvo primero compuesta sólo por trece y en una reelaboración posterior añadió Boccaccio los dos últimos, que son justamente los que interesan a la historia de la crítica literaria porque se realiza en ellos una defensa de la poesía. Los otros trece presentan las genealogías de los dioses paganos.

El hilo conductor de la obra, lo que garantiza su coherencia, viene determinado por el proemio que encabeza cada libro donde, utilizando una metáfora náutica, Boccaccio cuenta cómo va avanzando en su trabajo —como si fuera un marino que cruza un ancho mar en una barca—. Siguiendo con esta metáfora, explica al inicio del libro XIV, en el proemio, que ya ha llegado al final del trayecto —ya ha contado todos los mitos—, pero que aún le queda por hacer un esfuerzo importante: amarrar bien la barca en el puerto tras tantas fatigas y protegerla contra cualquier peligro —la lluvia de granizo, los rayos del sol, etc.—. La idea clave es la de la protección porque se ve claramente que ha añadido dos libros más a su obra para protegerla de futuros ataques y, por extensión, para proteger a toda la poesía. Y es que Boccaccio sabe que existirán futuros ataques porque su obra trata de ordenar los mitos de los antiguos y esta materia podía ofender a los cristianos. Por eso tiene que hacer una defensa de los mitos y, de paso, una defensa de la poesía en general para luego aplicar esa defensa a su caso particular. Continuamente va de la defensa de la poe-

sía y de los poetas a la defensa de su propio libro, aunque ya en el libro XV se dedica exclusivamente a defender su propia obra.

A nivel temático, la *Genealogía* no es una obra aislada, ya que existe toda una tradición medieval dedicada a exponer la mitología clásica. Sin embargo, los mitos no eran contados de forma clara y sencilla, sino expuestos desde la perspectiva del cristianismo y manipulados para que se ajustaran a la doctrina cristiana. En este sentido, hay que recordar a todos los apologistas cristianos, y especialmente a los Padres de la Iglesia, que llevaron a cabo una tarea de moralización de los mitos paganos. Esta corriente de moralización cruza también la *Genealogía* y es lógico que así sea teniendo en cuenta que fue escrita en un momento en que Boccaccio pasaba por una crisis espiritual que le llevó a hacerse clérigo —recibió órdenes menores—. Pero a pesar de todas las influencias señaladas, la obra resulta muy original y se convierte en uno de los manuales de mitología fundamentales para los humanistas del Renacimiento.

Como se ha visto ya, Boccaccio sabe muy bien que su obra será criticada. Y no es que no esté dispuesto a aceptar ninguna crítica; más bien lo contrario: cree que los eruditos —el rey Hugo, Petrarca, etc.— tienen que corregir los posibles errores que encuentren en su lectura de la *Genealogía*. Lo único que realmente le molesta es que aparezcan envidiosos que sólo busquen errores en su obra y no valoren en absoluto los logros. Contra este tipo de gente escribe su propia defensa. Así, una de las primeras cosas que hace es enumerar los principales enemigos de la poesía:

- Aquellos que sólo se preocupan de los bienes terrenales, de los placeres carnales, y desprecian el trabajo intelectual.
- Los pedantes que, poseyendo tan sólo un conocimiento superficial de filosofía, intentan deslumbrar al vulgo con palabras ampulosas y acusan a los poetas de ser gente frívola.
- Los abogados (los juristas), que son gente instruida, gente de mucho prestigio, pero demasiado práctica, pues sólo se interesan por actividades que luego conllevan una compensación económica. Como la poesía carece de esa compensación, les parece una actividad sin el más mínimo interés.
- Los teólogos de mente estrecha que consideran falsas, oscuras y perjudiciales las fábulas poéticas y que, apoyándose en Platón, creen que hay que expulsar a los poetas de la sociedad porque invitan a la corrupción de las costumbres.

Frente a todos estos enemigos, Boccaccio presenta sus argumentos de defensa. Uno de ellos será el de la universalidad de la poesía: se trata de una ciencia estable y fija, fundada y consolidada en principios eternos, no sujeta a cambios continuos, como sí ocurre (por ejemplo) con las leyes, que van siendo modificadas y que, además, no son las mismas en todas partes. La comparación no es, desde luego, casual: recuérdese que los abogados, los hombres de leyes, figuran —según Boccaccio— entre los principales enemigos de los poetas. Abogados y poetas son comparados también en relación con la fama póstuma. Mientras que los grandes poetas han logrado la inmortalidad que garantiza el renombre poético, los abogados —afirma Boccaccio—, por muy prestigiosos y ricos que sean, mueren para siempre.

Otro argumento manejado por Boccaccio en defensa de los textos poéticos es el de antigüedad, que consiste en afirmar los orígenes remotos, de localización imprecisa por lejana, de la poesía. Boccaccio maneja varias teorías para mostrar la antigüedad de la actividad poética. Dirá, por ejemplo, que la poesía fue dictada a Moisés por el Espíritu Santo para que escribiera en verso el Pentateuco.

También recurre Boccaccio al argumento de autoridad: la prueba de que la poesía es una actividad noble es que los poderosos príncipes del pasado la han tenido siempre en gran estima, consiguiendo así que los poetas ilustres procuraran estar cerca de grandes señores. Boccaccio alude aquí claramente al fenómeno del mecenazgo, y no hay que olvidar que la *Genealogía de los dioses paganos* nace precisamente por encargo de un rey.

Además de los argumentos hasta aquí expuestos, Boccaccio alega que no puede condenarse a la poesía por no comportar riquezas porque habría que condenar también a la filosofía, a la teología y a cualquier otra disciplina especulativa que no persigue el enriquecimiento material como principal objetivo. Sostiene además que la poesía, por su origen divino —«tiene su comienzo en Dios», dice claramente (1983: 814)— se ocupa de las cosas más elevadas y no de las terrenales. De este modo, queda inmediatamente dignificada la creación poética, vista en definitiva como un don divino condecido a unos pocos privilegiados. Pero aunque se trate de un don, de una ciencia infusa por la gracia divina, Boccaccio considera que es necesario perfeccionar el fruto obtenido por inspiración con un trabajo que exige disciplina: conocer bien los preceptos de la gramática y de la retórica y tener una considerable erudición general —conocer los principios básicos de otras ciencias, conocer la tradición poética, los principales hechos históricos, tener conocimientos de geografía, etc.—. Toda esta disciplina precisa de una cierta tranquilidad de espíritu, para lo cual —asegura Boccaccio— es ideal la soledad y por eso los poetas tratan de llevar una vida retirada. Boccaccio se acoge así al tópico horaciano del elogio de la vida retirada, del *Beatus ille*, y lo hace porque los enemigos de los poetas los acusan de ser seres incivilizados, carentes de urbanidad, y de vivir por ello en los campos, en los montes y en las selvas (1983: 813). Para Boccaccio, si los poetas se alejan de la multitud y «cantan sus poemas en un lugar apartado» es porque para poder escribir buscan ante todo la paz y el silencio (1983: 810). Pero los detractores de la poesía no lo ven así. Ellos se apoyan en la autoridad de Platón para proclamar la necesidad de expulsar a los poetas de las ciudades por corromper las costumbres de los ciudadanos honrados y hacerlo además de manera oscura, veladamente. Para Boccaccio, resulta absurdo querer expulsar a los poetas de las ciudades porque ellos mismos se apartan del bullicio, pero además cree que no se ha sabido interpretar correctamente a Platón porque este filósofo no se refería a expulsar a todos los poetas indistintamente y la prueba es que él mismo cita continuamente a Homero como ejemplo de hombre virtuoso. Por tanto, Platón se refería a un tipo de poetas muy concreto que Boccaccio identifica con los poetas cómicos (aunque salva a algunos como Plauto y Terencio), que no cultivaron la poesía por sí misma, para crear una obra de calidad merecedora de gloria eterna, sino por afán de lucro o por ganarse el aplauso del vulgo. Boccaccio reconoce que los poetas cómicos sí merecen ser condenados y expulsados de todas partes, pero no cree que deba hacerse lo mismo con los buenos poetas que se dedican a trabajar seriamente y quieren mostrar una verdad relacionada con la filosofía moral bajo la corteza de sus fábulas. Porque esto es sobre todo lo que quiere demostrar Boccaccio, que la poesía «es una ciencia que ha de ser respetada» y que «es una actividad no fútil sino llena de jugo para los que quieren con su ingenio exprimir el significado de las ficciones» (1983: 815). Que la poesía es una ciencia, portadora de conocimiento y de verdad, resulta obvio por la necesaria erudición que cabe exigirle a todo buen poeta. Estimulados por la aspiración a la fama, a la gloria eterna, los poetas tratan de poseer un conocimiento enciclopédico y de dejarlo reflejado en sus versos. En cuanto a la afirmación de que la poesía está «llena de jugo» para quien es capaz de exprimir su verdadero significado, está claro que Boccaccio acude a la práctica hermenéutica de los distintos niveles de significación: la poesía tiene un significado alegórico por debajo del significado obvio y hay que estar preparado para dar con él. Dice exactamente que uno de los objetivos de la poesía es «cu-

brir la verdad con un velo fabuloso y bello» (1983: 816), con lo cual está aludiendo a tres aspectos importantes inherentes, según él, a la actividad poética: la verdad, la ficcionalidad y la belleza. Curiosamente, la mayoría de ataques tradicionalmente vertidos contra la poesía tienen que ver con estos tres aspectos. Con la verdad y la ficcionalidad tiene que ver la acusación de que la poesía es un engaño, una mentira, y, en cierto modo, también la acusación de que es oscura. Con la belleza tiene que ver la acusación de que la poesía seduce con su dulzura las mentes de los hombres y los conduce por el mal camino.

Boccaccio sabe que decir que la poesía oculta la verdad tras un velo es igualarla a las Sagradas Escrituras, y establecer este paralelismo es la mejor manera de dignificar la actividad poética. Hay que tener en cuenta que él mismo se arriesgaba a ser acusado de heterodoxo al escribir una obra como la *Genealogía*, destinada a la divulgación de los mitos paganos. De hecho, insiste en dejar claro que cree en los dogmas del cristianismo, pero que considera que se puede aprender mucho de los autores clásicos. Además, frente a quienes creen que divulgar los mitos protagonizados por dioses paganos puede suponer un peligro para el cristianismo, Boccaccio está convencido de que ese peligro sólo podía existir cuando los dioses paganos aún tenían seguidores, pero no en un momento en el que es obvio que la doctrina cristiana se ha impuesto (Hall, 1982: 60). Si se está convencido de la verdad de los postulados del cristianismo —piensa Boccaccio—, no hay ningún peligro en acercarse a la cultura pagana y disfrutar de su poesía. El tema es de tanta importancia que Boccaccio decide dedicar todo un capítulo, el IX del último libro, a dejar claro que, como fiel cristiano, él es inmune a los errores del paganismo. Sabe que se le podrá reprochar entonces haber perdido el tiempo en estudios sobre la cultura pagana en lugar de haberse dedicado en cuerpo y alma a estudios sagrados del cristianismo o a otros temas más serios que la mitología clásica, y reconoce que esto es cierto, pero se justifica diciendo que uno no es libre de dedicir lo que quiere hacer porque nace ya con unas aptitudes determinadas que le inclinan a una vocación o a un oficio concreto y en su caso esa inclinación se produce hacia la poesía.

Lógicamente, el ataque central que los teólogos cristianos dirigen al paganismo se concentra en la convicción de que existen muchos dioses. Para ellos, es obvio que sólo existe uno, verdadero y omnipotente. El ataque se extenderá además al comportamiento amoral de muchas divinidades clásicas. Y es que durante la Edad Media, como ha señalado Raymond Bayer, «los juicios estéticos son juicios utilitarios que se apoyan en consideraciones éticas» (1993: 95). Toda la mentalidad escolástica parte de la idea de que lo importante para una obra de arte no es el respeto a unas reglas o el dominio de ciertas técnicas, sino la buena voluntad del artista, una voluntad razonable que tiene que ajustarse a unos principios morales para que sus obras puedan tener alguna utilidad. Cuando asoma la más mínima sospecha de que el artista se aparta de la doctrina cristiana, la condena es inmediata. Es lo que ocurre con los poetas grecorromanos: sus fábulas hablan de divinidades paganas que muestran muchas veces un comportamiento dudosamente moral y por ello no deben divulgarse. Boccaccio acepta que algunos poetas se apartaron de la honestidad al presentar estas escenas mitológicas inmorales, pero no cree que por el delito de unos cuantos tenga que ser condenada toda la poesía, pues en manos de otros poetas tiene una utilidad indudable: da consejos, ofrece enseñanzas para ser virtuoso, etc. Defiende a los poetas paganos situándolos en su contexto histórico: todavía no se había divulgado el cristianismo y por tanto vivían sumidos en la más absoluta ignorancia en temas religiosos. Se trata, pues, de una «ignorancia disculpable», como el mismo Boccaccio afirma (1983: 838). Pero no por eso se les puede llamar mentirosos porque nunca tuvieron intención de engañar a nadie y nunca la tiene ningún poeta. El problema es que la gente no sabe distinguir entre la mentira malintencionada y una característica que es inherente al discurso poético: la ficcionalidad. Tampoco se entiende que la

poesía recurre a una forma velada de enseñar la verdad y que, aunque en el nivel literal las fábulas poéticas puedan parecer absolutamente contrarias a la verdad, en un segundo nivel de significación coinciden plenamente con ella. Boccaccio llevará a cabo un esfuerzo hermenéutico por demostrar que los textos paganos, interpretados alegóricamente, pueden ser símbolos de la verdad cristiana: bajo el comportamiento inmoral de algunos dioses en la poesía pagana se esconden significados honestos y sabios. Por eso no hay que interpretar literalmente a los poetas paganos, piensa Boccaccio. Lo que ellos querían decir estaba oculto en el fondo de la obra y hay que saber realizar el ejercicio hermenéutico adecuado para acceder a ello. Un presupuesto básico de la hermenéutica es que donde hay distancia hay interpretación, y si existe una distancia ideológica entre el paganismo y el cristianismo hay que tratar de superarla.

Lo cierto es que estas reflexiones de Boccaccio muestran algunas contradicciones. Por una parte, se asume que los poetas paganos no conocían la verdad religiosa y por eso hablan de muchos dioses, pero por otro lado se dice que en realidad no hay que quedarse en el primer nivel de lectura, sino en un nivel más profundo en el que el significado de sus obras se ajusta a la doctrina cristiana. Si es cierto lo segundo, ya no tiene sentido la defensa primera: los poetas paganos no cometen errores; simplemente ocultan la verdad. Pero esta contradicción es justificable si se tiene en cuenta que lo que en definitiva Boccaccio quiere es defender a toda costa a los poetas paganos, acumulando cuantos más argumentos mejor en su favor. Así, es fácil que no caiga en la cuenta de alguna contradicción en su intento de conciliar cristianismo y paganismo. Lo importante para un humanista como él es salvaguardar el prestigio de los poetas grecolatinos, divulgar sus obras, etcétera, porque es evidente que son de una gran calidad y ocupan un lugar de honor en el tesoro cultural de la tradición occidental. De ahí que, apoyándose en las *Etimologías* de San Isidoro, afirme que los poetas son creadores de fábulas y que una fábula no es más que un modo especial de hablar presentando una ficción por debajo de la cual aparece la verdadera intención del autor (1983: 823). Y, «si bajo la cobertura de la fábula se descubre algo juicioso, no será superfluo haber contado fábulas» (1983: 823). Y no puede condenarse a los poetas por hablar de este modo indirecto, dando rodeos, ocultando una verdad, sencillamente porque el mismo Jesucristo se comportaba así: predicaba con parábolas (1983: 824). También el Antiguo Testamento está repleto de alegorías. De modo que la poesía no puede ser vituperada a menos que lo sea Jesucristo mismo y toda la Biblia. Sin duda es un argumento de peso para la época.

Por otra parte, Boccaccio plantea los riesgos que conlleva hablar de forma velada. El más evidente es sin duda el de no ser entendido por todo el mundo y recibir entonces acusaciones de oscuridad. El vulgo ignorante —afirma Boccaccio— es incapaz de pasar el primer nivel de lectura, pero los eruditos profundizan mucho más y llegan a disfrutar de la poesía y a aprovechar su utilidad moral. Quienes acusan de oscuridad a la poesía no se dan cuenta de que sólo parece oscura al vulgo, que no está preparado para entenderla. Conviene tener presente que el ataque contra la oscuridad de los poetas se produce porque se aplican los preceptos de la retórica a la poética. Al orador clásico se le exigía un discurso claro, transparente, para poder convencer bien al auditorio. Recuérdese que todas las virtudes elocutivas se encontraban amenazadas por algún vicio. La *urbanitas* o elegancia de estilo estaba amenazada por la falta de decoro, es decir, por la inadecuación entre *res* y *verba* —entre los pensamientos y las palabras escogidas para expresarlos— o entre el *género* y las *verba* —entre el género de discurso y las palabras empleadas—. El *ornatus* o embellecimiento del discurso estaba amenazado por la posibilidad de un embellecimiento excesivo, recargado, o por uno demasiado pobre, escaso. Y la claridad, la *perspicuitas*, se encontraba lógicamente amenazada por la oscuridad, por la *obscuritas*. Esta última oposición es la que interesa ahora.

La claridad de la expresión, precisa, como presupuesto básico, de una absoluta corrección idiomática, de donde se infiere que la *perspicuitas* se asienta sobre la *puritas*. El vicio que la amenaza, la *obscuritas*, ofrece dos variantes: la «*obscuritas* sin dirección» —la oscuridad absoluta, extrema, que no permite en modo alguno una comprensión— y la «*obscuritas* de dirección imprecisa» —remite fundamentalmente a fenómenos de anfibología o ambigüedad—. Hay que hablar, por tanto, de una oscuridad total y de una oscuridad parcial. La primera será siempre condenable para todo el mundo, pero la segunda será defendida por algunos autores. Se diría que Boccaccio tiene en mente todas estas cuestiones al defender la oscuridad de los poetas. Así lo parece al menos tras leer estas palabras:

> Dicen estos embaucadores que muy a menudo los poemas son oscuros y esto por defecto de los poetas, que hacen que lo que es inexplicable parezca que ha sido compuesto muy artísticamente y pretendan que han hecho esto sin acordarse del antiguo precepto de los oradores en el que se dispone que el discurso debe ser llano y transparente (1983: 831).

Para Boccaccio, si se acusa de oscura a la poesía también hay que acusar a la filosofía y a la teología porque sus discursos suelen ser de muy difícil interpretación. Y además hay una cuestión fundamental: «algunas cosas parecen oscuras, aunque sean clarísimas, por el defecto de quien las contempla —en efecto, al que ve poco, cuando brilla el sol le parece nebuloso el aire que es transparente—» (Boccaccio, 1983: 832). Es decir: no hay que culpar siempre al poeta de hermético porque es posible que el culpable sea el lector y su ignorancia. Queda apuntada así una actitud aristocrática: la poesía es sólo para minorías preparadas, para eruditos. Los poetas —dice Boccaccio—, «alguna vez son oscuros, pero siempre explicables si a ellos se acerca una inteligencia sana» (1983: 832). Además Boccaccio justifica la oscuridad poética porque considera que, al tratar cosas «dignas de recuerdo y veneración», los poetas no pueden dejar que sus versos sean de fácil acceso, pues entonces se perdería el interés por el contenido expresado, que resultaría excesivamente familiar (1983: 832). Y para que esa «excesiva familiaridad» desaparezca, nada mejor que hacer lo que hacen los poetas con las cosas que quieren contar: «ocultarlas con cuanto artificio puedan y alejarlas de los ojos de los torpes» (1983: 832). Mucho tiempo después, los formalistas rusos formularán en términos muy parecidos la teoría de la *desautomatización* o *desfamiliarización*; hablarán de la importancia de causar un efecto de extrañamiento para aumentar la duración de la percepción y conseguir así despertar un mayor interés.

Pero regresando ahora al tema de la oscuridad poética, también Petrarca en las *Invectivas contra un médico* se refiere a que se experimenta mucho mayor placer cuando cuesta una fatiga considerable conseguir algo y a que lo que así se consigue se recuerda luego mucho más. Está claro, pues, que para Boccaccio y para Petrarca la poesía es una actividad que requiere gran erudición, tanto para ser compuesta como para ser leída. De hecho, Boccaccio llega a decir que quien no la entienda tiene que volver a la escuela para aprender bien gramática y los recursos de la retórica. Además, duda de que los detractores de la poesía y de los poetas paganos hayan leído realmente las obras que tan duramente critican. Si las leyeran —piensa Boccaccio—, se llevarían la gran sorpresa de que la mayoría de los poetas tratan de encaminar a los hombres hacia el camino de la virtud y de que el mensaje último de sus obras está relacionado con cuestiones de filosofía moral. Lo que le lleva a defender, de paso, a los poetas de la acusación de ser meros imitadores de los filósofos. La poesía no imita a la filosofía, sino que es ella misma filosofía porque bajo la corteza de la fábula se encuentra una enseñanza moral.

Estos intentos de defender y dignificar el discurso poético suponen una excepción para una cultura medieval en la que los textos poéticos del pasado, la poesía grecorromana, no eran recibidos ni como textos poéticos ni como textos valiosos por sí mismos, al margen de su utilidad práctica.

Finalmente, en el libro XV, Boccaccio se dedica a defender su propia obra, la *Genealogía*, aprovechando para ello todos los argumentos de defensa utilizados antes para defender a la poesía y a los poetas en general.

7. La crítica literaria en el siglo XV: Juan Alfonso de Baena, Juan del Encina y el marqués de Santillana

En el siglo XV se manifiesta un aumento de la conciencia teórico-crítica en España y surgen así importantes reflexiones sobre la creación poética. Tres textos merecen ser destacados en este sentido: el *Prologus Baenenssis* o prólogo al cancionero recopilado por Juan Alfonso de Baena hacia 1445, la *Carta* que el marqués de Santillana pone como prólogo o proemio a sus obras al enviárselas al condestable de Portugal en 1449 y el *Arte de poesía castellana* que Juan del Encina escribe para el príncipe don Juan. Los tres autores citados llevan a cabo una apasionada defensa de la poesía y de los ideales humanistas en general, lo que los convierte en claros precursores del Renacimiento.

Durante el siglo XV, la poesía se convierte en un adorno suplementario, un juego exquisito que se ajusta a la aspiración de vida refinada que se respira en las cortes. No acaba de ser vista en toda su seriedad, de ahí que quienes intentan convertirla en una actividad grave, en vehículo de contenidos morales, o quienes —como Juan de Mena— intentan darle un tratamiento más serio, más erudito, llenándola de latinismos y referencias mitológicas y eruditas en general, topen con una fuerte resistencia. De un lado, una férrea postura religiosa y una moral conservadora miran con demasiado recelo la actividad poética; y, por otra parte, existe una mentalidad aristocrática que considera absurdo dedicar demasiado tiempo a las letras porque lo importante es entrenarse en el manejo de las armas (Alonso, 1986: 12-14). Esto explica que la poesía de cancionero sea una poesía frívola, superficial, de puro juego conceptista. Una poesía en la que abundan las figuras retóricas que implican habilidad, ingenio para jugar con las palabras, como es el caso del poliptoton o la dilogía.

En cuanto al origen de la poesía, había quienes creían que era fruto de la disciplina y el trabajo, y quienes creían que se debía a una inspiración divina, un don que no puede ser suplido con el estudio. En este contexto hay que situar el *Prólogus Baenenssis*. Como se ha dicho ya, Juan Alfonso de Baena es un antólogo de la poesía de cancionero. Su antología, que va acompañada de un interesante prólogo, «refleja —según explica Álvaro Alonso— las orientaciones de la poesía en Castilla durante las décadas finales del siglo XIV, y las primeras del siguiente» (1986: 10). Piénsese que la mayoría de poemas del siglo XV han llegado hasta nosotros en forma de cancioneros colectivos. Son muy raros los dedicados a un solo autor o a un mismo tipo de composición; lo normal es la variedad absoluta. Estos cancioneros recogen la poesía de los últimos años del siglo XIV y de todo el XV, y fueron impresos ya algunos durante ese mismo siglo XV y durante el XVI. Muchos de los autores representados en estos cancioneros no son más que un nombre para nosotros: no sabemos casi nada de ellos, salvo cuando el antólogo, a imitación de las *vidas* y *razós* de los cancioneros provenzales del siglo XIII, ofrece algunos datos del poeta y de la circunstancia concreta que motiva el poema. De todos modos, estos datos tienen que ser tomados siempre con cautela porque no se sabe hasta qué punto pueden ser fiables, pues probablemente muchos estén sacados del contenido mismo de los poemas, como de hecho ya ocurría en los cancioneros provenzales.

La primera parte del *Prologus Baenenssis* está dedicada a una apología de la escritura. Gracias a ella —sostiene Baena— se conserva la memoria de los grandes hechos del pasado y de los avances de todas las ciencias. La escritura es vista, pues, como el medio que ga-

rantiza que el saber humano no caerá en el olvido e irá pasando de generación en generación. Así lo explica Baena:

> Ca si por las escripturas non fuesse ¿cuál sabiduría o cuál engeño o memoria de homes se podrié membrar de todas las cosas passadas? Onde si los homes pararen bien mientes al pro que nasce de las escripturas, conoscerán que por ellas son sabidores de todos los fechos e de todas las sciencias, e que de todo ello non sopieran ningua cosa, si cuando murieron aquéllos que eran bivos a la sazón e tiempo que passaron los grandes fechos non los dexaran por escripto, para que los sopiesen los otros que eran por venir. Por la cual razón, todos los homes son adebdados de amar a todos aquéllos que lo tal fezieron e ordenaron, pues que saberán por ellos muchas cosas que non supieran por otra manera (1986: 70-71).

Es obvio que estamos ya muy lejos de la postura platónica al respecto. Recuérdese que, en el *Fedro*, Platón presenta la escritura como una amenaza contra la memoria, pues cree que ésta dejará de ejercitarse si todo pasa a fijarse en los libros. Baena, en cambio, adopta una actitud absolutamente positiva frente al contacto con los libros. Para él, la lectura es comparable a otras muchas actividades ociosas a las que se dedican los cortesanos —jugar a ajedrez, cazar, etc.—, pero el provecho es mayor porque se entrena el entendimiento, se refuerza la memoria, se experimenta una sensación placentera, etc. Afirma hacia el final de su prólogo:

> Pero con todo esso, mucho mayor vicio e plazer e gasajado e comportes reciben e toman los reyes e príncipes e grandes señores leyendo e oyendo e entendiendo los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos passados, por cuanto se clarifica e alumbra el sesso e se despierta e ensalça el entendimiento e se conorta e reforma la memoria e se alegra el coraçón e se consuela el alma e se glorifica la discreción e se goviernan e mantienen e repossan todos los otros sentidos, oyendo e leyendo e entendiendo e sabiendo todos los notables e grandes fechos passados, que nunca vieron, nin oyeron, nin leyeron, de los cuales toman e resciben muchas virtudes e muy sabios e provechosos enxemplos, como sobredicho es [...] (1986: 73-74).

Pero entre todos los libros a Baena le interesa hablar de aquellos que tienen que ver con la antología que presenta: los dedicados al arte de la poesía. Y es que su intención primordial no es otra que realizar una defensa de la actividad poética. Así, afirma que la poesía es graciosa, dulce, agradable, etc., y asegura que lleva implícita una doctrina, es decir, que leyendo poesía puede aprenderse algo.

Cuando Baena tiene que referirse al origen de la poesía claramente busca un equilibrio entre la inspiración platónica y la lima horaciana, es decir, funde en su teoría las dos vertientes que circulaban en su época: la poesía es un don divino, se alcanza «por gracia infusa del Señor Dios», pero Dios no concede ese don a cualquiera, sino a aquellos que luego saben ordenar todo el material, componerlo, trabajarlo, limar y pulir bien los versos, y que poseen una notoria erudición, como queda claro en este pasaje:

> [...] e aun asimismo es arte de tan elevado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender, nin haver nin alcançar, nin saber bien nin como deve, salvo todo home que sea de muy altas e sotiles invenciones, e de muy elevada e pura discreción, e de muy sano e derecho juizio, e tal que haya visto e oído e leído muchos e diversos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e aun que haya cursado cortes de reyes e con grandes señores, e que haya visto e platicado muchos fechos del mundo [...] (1986: 74).

También Juan del Encina hace alusión a la necesidad de poseer un don natural para dedicarse con éxito a la actividad poética:

> En lo primero amonestamos a los que carecen de ingenio y son más aptos para otros estudios y exercicios, que no gasten su tiempo en vano leyendo nuestros preceptos, podiéndolo emplear en otra cosa que les sea más natural, y tomen por sí aquel dicho de Quintiliano en el primero de sus Instituciones, que ninguna cosa aprovechan las artes y preceptos adonde fallece natura; que a quien ingenio falta, no le aprovecha más esta arte precetos de agricultura a tierras estériles (1984: 84-85).

De nuevo recurre Juan del Encina a la autoridad de Quintiliano para dejar claro que, aunque la gracia del cielo sea necesaria, no es suficiente para componer poesía, pues hacen falta además otras cuestiones:

> Assi que aqueste nuestro poeta que establecemos instituyr, en lo primero venga dotado de buen ingenio... Es menester, allende deste, que el tal poeta non menosprecie la elocución... Y después desto deve exercitarse en leer no solamente poetas y estorias en nuestra lengua, mas también en lengua latina. Y no solamente leerlos, como dize Quintiliano, mas discutirlos en los estilos y sentencias y en las licencias, que no leerá cosa el poeta en ninguna facultad de que no se aproveche para la copia que le es muy necesaria, principalmente en obra larga (1984: 85).

Volviendo ahora al *Prologus Baenenssis*, es costumbre citar las últimas palabras, cuando Baena expone, entre los requisitos del poeta, «que sea amador, e que siempre se precie e se finja de ser enamorado» (1986: 74). El amor es con diferencia el tema poético por excelencia en estos momentos en los que sigue vigente el ideal del amor cortés y ya se está desarrollando el fenómeno del petrarquismo. Ahí vemos, además, cómo el poeta no debe ser confundido con el yo poético, pues no debe estar enamorado, sino *fingir* que lo está. En otras palabras: inventarse la voz poética de un enamorado.

La *Carta-Proemio e* al condestable de Portugal, escrita por el marqués de Santillana, desempeña también el papel de prólogo, pero al propio cancionero. Íñigo López de Mendoza, el marqués de Santillana, tiene 55 años en el momento de redactar la carta. La redacta pensando en el infante don Pedro, condestable de Portugal, que tiene 21 años, es aficionado a la poesía y le pide al marqués que le envíe sus composiciones poéticas. Con el fin de instruir al condestable, el marqués de Santillana hace un repaso panorámico de los principales poetas grecolatinos, provenzales, italianos, franceses, castellanos, catalanes, etc., hasta llegar a los contemporáneos: toda una historia de la poesía en lenguas románicas a partir de los principales autores y las principales obras. Pero además de instruir al condestable, Santillana se propone hacer una apología de la poesía frente a quienes le restan toda dignidad al ejercicio poético, y los argumentos en los que apoya su defensa son principalmente éstos:

1. Argumento religioso, que se utiliza en un doble sentido: por una parte, se afirma que la poesía es fruto de una «affección divina», es decir, es un don divino, una de las ciencias que «de ariba son infusas» y, como tal, sólo se encuentra en hombres de un cierto prestigio, «en los ánimos gentiles, claros ingenios e eleuados spíritus» (1980: 210-211); y, de otro lado, se dice que la poesía está ya en las Sagradas Escrituras —se sirven de ella Moisés, David, Salomón, Job, etc.—. Este argumento religioso se encuentra también en Juan del Encina: «[...] muchos libros del Testamento viejo, según el testimonio de San Gerónimo, fueron escritos en metro de aquella lengua hebrayca, la qual, según nuestros dotores, fue más antigua que la de los griegos, porque no se hallará escritura griega tan antigua como los cinco libros de Moysén» (1984: 79).
2. La poesía o gaya ciencia es la más digna y noble de todas las ciencias porque se basa en «la eloquencia dulce e fermosa fabla» (1980: 211).

3. La poesía es más antigua, más perfecta y de mayor prestigio y autoridad que la prosa (1980: 211).

4. La poesía ha sido cultivada por grandes autores y ellos la dignifican —Homero, Virgilio, Dante, Petrarca, Boccaccio, etc.— (1980: 213).

Especialmente interesante resulta la definición que de la poesía ofrece el marqués de Santillana como «un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas y escandidas por cierto cuento, peso e medida» (1980: 210). Varios aspectos claves recoge esta breve definición: la ficcionalidad como rasgo esencial de la poesía, la utilidad —un criterio que la ha acompañado muchas veces para ser valorada positivamente—, el sentido alegórico —por debajo del sentido literal o recto se encuentra otro sentido— y la poesía como disciplina o ciencia (como *ars*) con sus reglas que hay que aprender.

A los ojos del marqués de Santillana, pues, la poesía es ficción que oculta tras la corteza de belleza que presenta, belleza que se consigue con un trabajo adecuado e insistente en la forma, unas verdades útiles. Está claro que resuenan en esta definición ideas que han quedado ya ancladas en la tradición crítica. Incluso asoma en la *Carta-Proemio* la teoría de los tres estilos: estilo sublime —el de la poesía en griego y latín—, estilo mediocre —el de la poesía en lengua vulgar— y estilo ínfimo —poesía popular hecha sin ningún orden ni regla, «romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran— (1980: 214).

Aquí se advierte el aristocratismo de Santillana, pero también su falta de acierto, pues esos romances populares no dejarán de tener éxito incluso entre los poetas más cultos durante los dos siglos siguientes. Por otra parte, la originalidad de Santillana al referirse a la teoría de los tres estilos reside —como señalan Bobes *et al.*— en el hecho de «poner en relación los rasgos de estilo con el uso lingüístico, sin tener en cuenta los condicionantes de la creación ni los atributos de los personajes» (1998: 209).

Finalmente, Santillana se despide con el convencimiento de haber demostrado la dignidad de la poesía y exhortando al condestable a cultivarla seriamente —ajustándose a unas reglas, puliendo los versos— y a estudiar los buenos poemas —se entiende: los poemas de todos aquellos maestros de poesía a quien ha citado en su repaso histórico (los poetas grecolatinos, los trovadores provenzales, Dante, Petrarca, Boccaccio, etc.)—, y no olvida referirse de nuevo, aunque sólo vagamente, al origen divino de la poesía, pues se alegra de que a tan corta edad el condestable haya sido llamado en compañía de las Musas.

Recopilando, puede decirse que las principales poéticas castellanas del siglo XV se proponen como defensas de la poesía y se centran en destacar los siguientes aspectos: el origen divino de la actividad poética, la necesidad de dominar ciertas reglas y de poseer una amplia erudición para dedicarse a la poesía y para poder comprenderla, el propósito didáctico de la poesía, la autoridad de los poetas clásicos (que dan prestigio con su ejemplo al cultivo del verso).

Capítulo III

HUMANISMO Y CICLO CLASICISTA

1. Introducción al Clasicismo

Uno de los primeros aspectos destacables al iniciar el estudio del ciclo clasicista es la enorme cantidad y variedad de material disponible, cuyo riguroso examen exigiría una dedicación exclusiva, lujo que, por razones obvias, no puede permitirse quien trata de configurar una breve historia de la crítica literaria occidental. De todos modos, lo cierto es que los críticos del clasicismo pueden ser estudiados en grupo porque ninguno de ellos quiere ser original y apartarse de los demás: todos estaban de acuerdo en las cuestiones básicas, aunque podían discrepar en aspectos de menor interés (Hall, 1982: 62). Y es que se da un hecho irrebatible: durante los dos siglos y medio que abarca el denominado ciclo clasicista persiste un mismo *corpus* de ideas acerca de la creación literaria (Asensi, 1998: 238). Así lo constata René Wellek:

> Desde los inicios del Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII, la historia de la crítica consiste en establecer, elaborar y difundir una concepción de la literatura que, sustancialmente, es la misma en 1750 que en 1550 (1989: 16).

Gran parte de los textos están dedicados a ofrecer interpretaciones de la *Poética* de Aristóteles, del *Ars Poetica* de Horacio y de algunos diálogos platónicos, documentos que suponen sin duda —junto con ideas procedentes de los tratados de Retórica, especialmente de las *Institutio Oratoria* de Quintiliano— los principales modelos teóricos del momento y que fueron «insuficientemente conocidos o prácticamente ignorados por la Edad Media» (Asensi, 1998: 234). De ahí que resulte algo monótono analizar continuamente las mismas ideas desde distintos ángulos, pues la variedad sólo reside en observar la lucidez del crítico, su agudeza exegética frente a un problema determinado. Puede decirse, pues, que las preceptivas clásicas son el resultado de la combinación de las cuatro influencias básicas arriba señaladas: Platón, Aristóteles, Horacio y los tratados de Retórica. La confluencia de estas tradiciones —la platónica, la aristotélica, la horaciana y la retórica— en la crítica literaria del siglo XVI da como resultado «un efecto estético único y nuevo» y, en definitiva, remite a una base teórica muy compleja (García Berrio/Hernández Fernández, 1990: 26). De estas corrientes, sin duda la aristotélica adquiere una especial relevancia, pues el descubrimiento de la *Poética* —que sólo a mediados del siglo XVI empieza a ser bien conocida— supondrá uno de los acontecimientos más importantes de la tradición crítica del Renacimiento y desencadenará un amplio movimiento de exégesis en Italia (Aguiar y Silva, 1986: 303).

Aunque desde los siglos XI-XII, la *Poética* de Aristóteles empieza a circular por toda Europa en traducciones árabes, entre las que destaca la del hispano-árabe Averroes, lo cierto es que, en general, puede afirmarse que en la Edad Media no interesó la *Poética*, algo

bastante lógico teniendo en cuenta que se trata de una época en la que la poesía está sujeta a la teología y lo que importan son cuestiones de contenido, de doctrina religiosa, y no puede interesar demasiado un análisis formalista como el que presenta Aristóteles en su *Poética* (Bobes *et al.*, 1998: 243). Ocurre, sin embargo, que en el Renacimiento, Aristóteles decae como filósofo en favor de un mayor influjo de Platón, pero pasa a primer término como crítico literario, justo la faceta que no había sido conocida durante la Edad Media. Conviene indicar, de todos modos, que no es sólo en el ámbito de la filosofía donde se acusa el influjo de Platón; también en el campo de la crítica literaria se dejan notar algunas de sus ideas, sobre todo la del furor poético y la de la *mímesis*. A diferencia de lo que ocurre en el caso de Aristóteles y de Horacio, el crítico que sigue las ideas platónicas es, como afirma Manuel Asensi, «un hombre sin texto», pues el ideario de Platón no está recogido en una obra concreta, sino esparcido entre varios diálogos distintos que no siempre tienen como tema específico —sólo el *Ion* lo tiene— la poesía (Asensi, 1998: 258). En cualquier caso, es obvio que de las corrientes que confluyen en la Poética del siglo XVI, la platónica es la que, aun ejerciendo gran influencia en los creadores —basta pensar en la tendencia idealizante de la poesía bucólica y las novelas pastoriles—, tiene menos presencia doctrinal. Sin duda, la aristotélica es la principal en este sentido, seguida de cerca por la retórico-horaciana (Bobes *et al.*, 1998: 225).

En el caso concreto de Horacio hay que recordar que la lectura que durante el Renacimiento se lleva a cabo de las ideas expuestas en la *Epistola ad Pisones* viene a ser una mezcla de lo que realmente escribió Horacio con ideas derivadas de tratados clásicos sobre retórica, algo que no puede sorprender teniendo en cuenta el énfasis que la teoría poética horaciana pone en el auditorio, en la idea de que «las características internas de todo poema están determinadas por las demandas externas de la audiencia» (Asensi, 1998: 250), una idea considerablemente cercana a los intereses puramente retóricos.

Cabe señalar, por último, que a medida que la influencia de Aristóteles va haciéndose más evidente, se impone la tendencia a mezclar las ideas de este autor con las horacianas, hasta el punto de que se produce una auténtica aristotelización de Horacio y se llega a creer que la *Epistola ad Pisones* no es más que una versión latinizante de la *Poética* y que, por tanto, existe una correspondencia absoluta entre las ideas expuestas en ambas obras.

2. Los críticos del Renacimiento

Para saber qué tipo de documentos hay que consultar si se quieren conocer las principales ideas teóricas sobre poesía en el Renacimiento puede servir el esquema que traza Alberto Porqueras Mayo para el caso concreto de España porque se adecua bastante bien a otros países (Porqueras Mayo, 1986: 19-22). Según este esquema, hay cinco tipos de crítica literaria:

1. Poéticas oficiales: libros publicados como poéticas normativas que explican cómo hay que escribir. Por ejemplo: *Poetices Libri Septem* (1561), de Julio César Scaligero, o la *Philosophía Antigua Poética* (1596), de Alonso López Pinciano.
2. Prólogos a obras en los que brevemente el autor expone sus ideas sobre la poesía.
3. Academias literarias: los miembros de las academias van desarrollando por turnos un tema y algunas intervenciones se conservan en forma manuscrita o incluso llegaron a ser publicadas.
4. Crítica militante: es un tipo de crítica, ya en defensa de una causa, de un tipo de escritura.

5. Crítica inesperada: surge en medio de una obra literaria. De repente los personajes hablan de poesía con toda naturalidad —como en el *Quijote* o en *El pasajero*, de Cristóbal Suárez de Figueroa— y esto demuestra un fenómeno social: la poesía formaba parte de la vida cotidiana de la gente.

El Clasicismo es un fenómeno general europeo, pero tiene sin duda su centro en Italia y son los comentadores y tratadistas italianos del XVI los más representativos de esta estética, aunque haya algunas figuras importantes en otros países. En realidad, el Clasicismo nace en Italia en el siglo XVI —aunque se va gestando ya desde el XIV—, llega a su culminación en la Francia del XVII y desde allí se propaga y domina toda la Europa del XVIII, dando lugar al fenómeno del Neoclasicismo. De ahí que las principales ideas sobre la creación poética manejadas durante el siglo XVI, el XVII y parte del XVIII conformen lo que se ha llamado el «ciclo clasicista».

De entre los muchos factores destacables que confluyen en el Renacimiento cabe destacar, sin duda, el auge de los *Studia humanitatis*: frente al dominio de la escolástica y sus métodos de enseñanza surge la necesidad de instaurar el estudio de las humanidades, que remiten a una educación liberal digna de un caballero (Oskar Kristeller, 1980: 36). Los *studia humanitatis* comprendían ya en el siglo XV cinco materias bien definidas y delimitadas que constituían el territorio del humanista: gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral. Estas materias, que se enseñaban mediante la lectura de los autores grecolatinos, conforman el sistema educativo del Renacimiento. Se entiende que los auténticos humanistas eran los representantes profesionales de estas disciplinas, aunque pudieran destacar también en otras. El fenómeno humanista sitúa al hombre y sus obras en el centro de sus intereses, y así la literatura y la erudición en general pasan a primer plano. Y dado que los renacentistas buscaron y encontraron en las obras clásicas la medida del hombre, sus principales preocupaciones, puede decirse que Humanismo y Renacimiento son movimientos culturales difícilmente separables (Bobes *et al.*, 1998: 222).

La Poética se encontraba durante la Edad Media diluida en una cultura moral y religiosa; no tenía su propio espacio, estaba sometida a los intereses de la Iglesia. En el Renacimiento, en cambio, empieza a considerarse que la actividad artística no tiene que estar al servicio de nada ajeno a los intereses puramente estéticos.

Lo que renace en el Renacimiento es, como se sabe, la Antigüedad clásica. Se heredan todos sus conceptos fundamentales, se interpretan, se problematizan y son llevados a su culminación «propiciando su crisis y su desaparición —como escribe Manuel Asensi (1998: 235)— a manos de otra tradición que iniciará su andadura a finales del siglo XVIII: la tradición expresiva». Se despierta una absoluta admiración por el mundo grecolatino y se quiere enlazar directamente con ese mundo, pasando por encima de la Edad Media, considerada una época oscura, de tinieblas, que cristalizó en el escolasticismo, dedicado a especulaciones metafísicas que no conducían a ninguna parte. Precisamente, Elio Antonio de Nebrija, considerado el introductor del Humanismo en España, se refería a los escolásticos con el calificativo de «bárbaros», y se consideraba a sí mismo «el azote de los bárbaros» (Rico, 1978*a*). Conviene aclarar, sin embargo, que hoy la mayor parte de los historiadores consideran un tópico no del todo cierto la idea de que en el Renacimiento irrumpe la cultura clásica como consecuencia de una brusca ruptura con la cultura medieval. Más bien parece que se produce una continuación con la Edad Media, en el sentido de que siguen preocupando unas mismas cuestiones, aunque éstas son abordadas desde una nueva perspectiva basada en una magnificación del ser humano y sus obras (Bobes *et al.*, 1998: 221).

2.1. La mentalidad prescriptiva

Los críticos renacentistas se acercan a las obras literarias con una mentalidad mucho más prescriptiva que descriptiva, pues su intención es mostrar cuáles son las reglas que hay que seguir para escribir poesía de calidad. Con el tiempo, se irá imponiendo una visión cada vez más dogmática, y los preceptos serán cada vez más inflexibles. Los tratadistas italianos serán los primeros en enfrentarse a las fuentes principales de las que habrán de surgir los fundamentos del credo clasicista: la *Poética* de Aristóteles y la *Epistola ad Pisones* de Horacio. Son textos de difícil interpretación, sobre todo el de Aristóteles, debido al estado mutilado en el que ha sido conservado, de ahí que los preceptistas del Renacimiento —y en el caso de Italia cuatro nombres conviene destacar: Francesco Robortello, Antonio Sebastiano Minturno, Julio César Scaligero y Ludovico Castelvetro— tengan que hacer grandes esfuerzos para comprender y transmitir las ideas en ellos contenidas. Estos esfuerzos derivan a veces en auténticas manipulaciones, pues, para defender sus propias ideas estéticas, los críticos utilizan la autoridad de Aristóteles y de Horacio mostrando cómo lo que estos autores pensaban coincide de pleno con lo que también ellos piensan.

Es interesante en este sentido ver lo que ocurre con uno de los preceptos fundamentales del Clasicismo, el del respeto a la regla de las tres unidades dramáticas: unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de lugar. La fijación de esta norma sigue un proceso curioso que demuestra cómo efectivamente el Clasicismo se origina en la Italia del siglo XVI y cómo se va formando una mentalidad dogmática apoyándose en la autoridad de Aristóteles, pero manipulando las ideas expuestas en su *Poética*. Fue Ludovico Castelvetro, en concreto, quien se inventó en 1570 la famosa teoría de las tres unidades dramáticas cargándole la responsabilidad al filósofo (Bobes *et al.*, 1998: 269).

Aristóteles exigía para la tragedia, para la comedia y para la epopeya la unidad de acción, la única sobre la que se pronunció. A su juicio, la fábula tenía que ser resultado de la imitación de una acción completa y entera, entendiendo por completa que tenga principio, medio y fin. Luego se limitaba a comentar que la mayoría de tragedias de su tiempo trataban de encerrar su argumento en el espacio de una revolución solar —un día—, pero esto último era tan sólo una comprobación de tipo histórico y no una exigencia estética. Sin embargo, de ahí salió la unidad de tiempo: toda la acción tiene que ocurrir en los márgenes de un solo día. En cuanto a la unidad de lugar, se basaba en el hecho de que toda representación teatral se hace en un tiempo breve —unas cuantas horas— y en un único lugar —un teatro determinado—, y, por tanto, resultaría inverosímil representar una acción que transcurriese en un gran espacio de tiempo y en diversos lugares. ¿Qué pasa con el espectador si la acción se traslada de Atenas a Esparta, por ejemplo? ¿Tiene que volar para trasladarse junto con los protagonistas? ¿O tiene que imaginarse algo tan imposible como que está a la vez en dos lugares: en el teatro, viendo la obra, y en Esparta, siguiendo las peripecias del héroe? Éstas son las cuestiones que algunos críticos se planteaban. Los argumentos resultan hoy bastante cómicos porque revelan claramente una total incomprensión del pacto de la ficcionalidad. Téngase en cuenta, además, que ciertas condiciones materiales de las representaciones dramáticas en Grecia obligan a que la acción pase en un único lugar: no había telón ni decorados móviles y por eso el decorado era siempre el mismo. Además, el coro estaba siempre presente en un mismo sitio, en una misma ciudad, y no era verosímil que se trasladara de ciudad en ciudad junto con los héroes trágicos. Puede decirse, pues, que las tres unidades surgieron de una errónea comprensión de lo que es la ilusión teatral y las exigencias de la representación dramática. En concreto, las unidades de tiempo y de lugar no son más que la aplicación del concepto de la verosimilitud por parte de los preceptistas del Renacimiento. De hecho, la mentalidad dogmática de la poética normativa del Clasicismo va a distor-

sionar notoriamente la verdadera visión aristotélica de la poesía, pues en nombre de Aristóteles subordinará la creatividad poética al respeto a una serie de reglas cuando, en realidad, Aristóteles se centra mucho en la creatividad del poeta, en su habilidad para organizar los hechos de modo que todo resulte perfecto y adecuado al fin último de la obra. Curiosamente, mientras que la intención de Aristóteles era meramente descriptiva, la de los críticos del Renacimiento será claramente prescriptiva y darán paso a una época normativa. De todos modos, conviene destacar el mérito de los humanistas del Cinquecento, pues además de divulgar las ideas de Aristóteles, son los primeros en enfrentarse a toda la problemática que suscita un texto como la *Poética*, donde aparecen varios conceptos de difícil interpretación, como la *catarsis*, la *mímesis* o la verosimilitud.

2.2. La defensa de la poesía

Como señala Manuel Asensi, «uno de los rasgos propios del Clasicismo es el haber realizado una fuerte defensa de la poesía en general» (1998: 234). En efecto, se trata de una época en la que se defiende la poesía y la figura del poeta, como había hecho Boccaccio y otros autores antes. En el caso de España, esta defensa y justificación de la poesía empieza —según se ha visto ya— en el siglo XV con el prólogo de Juan Alfonso de Baena al cancionero coleccionado por él en 1445 y sigue inmediatamente en otro texto célebre del marqués de Santillana: el *Proemio e Carta* al condestable de Portugal (1449). A lo largo del siglo XVI van a seguir sucediéndose las defensas de la poesía con argumentos de distintos tipos, entre los que cabe destacar:

— Argumento religioso: la poesía proviene de una inspiración divina y, por tanto, es absolutamente digna. Éste es el argumento más utilizado, y es curioso que así sea porque proviene de la tradición platónica y Platón condenó a la poesía en su *República*. Esto supone un grave problema para los apologistas de la actividad poética, que tienen que hacer hábiles piruetas para sortearlo.
— Argumento de autoridad: se ofrece un catálogo de grandes poetas y de personajes célebres en general que cultivaron el verso para probar que con estos ilustres cultivadores, la actividad poética es perfectamente legítima. También se alude a menudo a cómo los poderosos han querido tener siempre cerca, a su servicio, a algún poeta. El fenómeno del mecenazgo une la poesía a la nobleza y así queda dignificada la dedicación a componer versos. Los poderosos saben que tener al lado un poeta que cante sus hazañas es una garantía de alcanzar la fama, la gloria: sin Homero y sin Virgilio, quizá nadie hablaría de Aquiles y Eneas (Hall, 1982: 90).
— Poder civilizador-educador de la poesía o provecho moral de las ficciones: la poesía influye en la sociedad y la educa enseñando modelos ejemplares de comportamiento y también enseñando a hablar y a escribir bien. Se trata, pues, de divulgar el empleo del verso para enseñar deleitando, es decir, de ajustarse al *aut prodesse aut delectare* horaciano y cubrir las enseñanzas con una ficción que las haga más agradables. Puede decirse, en definitiva, que durante el Clasicismo se tiende a concebir la poesía como una parte de la filosofía moral (Asensi, 1998: 243).
— Universalidad de la poesía: la poesía es la ciencia de las ciencias, pues el poeta tiene que saber de todo —para poder enseñarlo todo, se entiende (Hall, 1982: 86)— y, por tanto, su actividad engloba todos los conocimientos. Además, la poesía es universal porque se encuentra en todos los lugares del mundo y en todas las épocas.

— Valor curativo de la poesía: la actividad poética es presentada como una forma de terapia, de acuerdo en gran medida con el concepto aristotélico de la *catarsis*.

Prácticamente todos estos argumentos se encuentran representados en *The Defense of Poesy* (1583), de Sir Philip Sidney.

2.2.1. *Sir Philip Sidney:* The Defense of Poesy *(1583)*

Sir Philip Sidney es autor de una *Arcadia* —una novela pastoril— y de la colección de sonetos *Astrophel and Stella*, en los que tematiza un amor de juventud —de infancia, más bien— con una tal Penélope. Su obra literaria fue publicada póstumamente, y parte de ella contra su voluntad. Pero Sidney es conocido sobre todo por su ensayo en defensa de la poesía, que nace como respuesta a otro ensayo, «The School of Abuse», publicado en 1579 por Stephen Gosson y dedicado a Sir Philip Sidney sin permiso de éste. El ensayo de Gosson es un violento ataque contra el arte en general, mientras que el de Sidney tiene que ser considerado como una apología de la literatura mezclada con varias dosis de humor. Las teorías que maneja Sidney, los argumentos en los que se apoya, no son originales. Como asegura Vernon Hall, «rara vez se aparta de la línea central del pensamiento crítico renacentista» (1982: 91). Sus fuentes están casi siempre en la preceptiva italiana, pero Sidney lo tiñe todo con su toque personal y esto ha hecho que se le considere como el inicio de la crítica literaria en Inglaterra. Entre sus primeros argumentos en favor de la poesía está, como era de prever, el argumento de autoridad y de antigüedad. Sidney hace un repaso histórico de los grandes poetas que han cultivado el arte de la poesía, y lo curioso es advertir cómo refuerza el argumento de autoridad, pues no se remonta sólo hasta Homero y Hesíodo, sino que va incluso más atrás y alude a personajes mitológicos, poetas-músicos como Orfeo, aunque advierte que éstos no son hombres del mismo tipo que los poetas citados (1965: 6). En un momento determinado asoma también el argumento religioso: «David's Psalms are a divine poem», afirma Sidney (1965: 8). Y más tarde completa la lista aludiendo al *Cantar de los cantares* de Salomón, al Eclesiastés y a los Proverbios, a Moisés y a Job (1965: 11).

Sidney recurre también al argumento de universalidad: todos los pueblos tienen sus poetas, incluso allí donde no existe la escritura. Se refiere Sidney a pueblos salvajes que valoran también los cantos de sus poetas y que los relacionan con la comunicación con sus difuntos o con sus dioses:

> Even among the most barbarous and simple Indians, where no writing is, yet have they their poets, who make and sing songs (which they call areytos), both of their ancestors' deeds and praises of their gods (1965: 8).

Este argumento de universalidad tiene cierta relevancia en boca de un autor como Sidney teniendo en cuenta que desde los catorce años viajó por numerosos países, tal y como se lo exigía su formación de diplomático. Estuvo en Francia, Alemania, Italia, Hungría y los Países Bajos. Regresó hecho todo un político, y llegó a ser gobernador en Flushing.

En su defensa, Sidney también habla de que, desde siempre, la poesía ha sido un vehículo de conocimiento y, por tanto, en este sentido se encuentra considerablemente cerca de la filosofía. De hecho, algunos de los primeros filósofos, los presocráticos, expresaban su filosofía en verso y Sidney dice que se presentaban bajo la máscara de poetas, «under the masks of poets» (1965: 7). También los historiadores, de la talla de Heródoto, han estado vinculados a la poesía y han aprendido a decir las cosas de forma bella gracias a los poetas. Ju-

tamente, la comparación de la poesía con la historia y con la filosofía es uno de los puntos más extensamente desarrollados en esta defensa de la poesía. La intención última es demostrar que la poesía es más útil para la enseñanza que la historia y la filosofía. La poesía aviva el ingenio, enriquece la memoria, ennoblece el juicio, etc., y todo ello supone, a los ojos de Sidney, un aprendizaje importantísimo (1965: 13). Pero, además, el cultivo de la actividad poética, y la lectura de poemas, dirigen hacia la virtud, conducen a una perfección moral y liberan al alma de su degeneración. Sidney asegura conocer a gente que, tras leer el *Amadís de Gaula* —por ejemplo—, «have found their hearts moved to the exercise of courtesy, liberality, and especially courage» (1965: 23). Por todo esto piensa Sidney que la poesía es la mejor forma de enseñanza en las escuelas. Que el poeta es superior al filósofo y al historiador, y que de hecho nadie puede equipararse. Para empezar, es el único que no está completamente sujeto a los límites de la naturaleza, pues, gracias a su imaginación y a su ingenio, puede mejorar lo que toma de la realidad y, además, puede crear cosas que no están en ella, como semidioses, quimeras, furias, cíclopes, etc. (1965: 10). Sidney dedica páginas y páginas a comparar al poeta con el filósofo y el historiador y a demostrar cómo la actividad del poeta es más útil para la enseñanza. Por ejemplo: el filósofo maneja conceptos abstractos, pero la poesía puede enseñar esos conceptos ilustrándolos con ejemplos, ofreciendo descripciones, etc., y además lo hace de forma bella, de modo que indudablemente resulta más agradable. No niega que el filósofo enseñe, pero dice que lo hace de forma demasiado oscura, mientras que esa misma enseñanza vehiculada a través de la poesía es mucho más eficaz. De modo que el poeta puede ser visto como un filósofo popular. Escribe Sidney al respecto:

> For conclusion, I say the philosopher teacheth obscurely, so as the learned only can understand him; that is to say, he teacheth them that are already taught. But the poet is the food for the tenderest stomachs; the poet is indeed the right popular philosopher (1965: 18).

En cuanto a la figura del historiador, Sidney cree que los acontecimientos más importantes de la historia son temas mejor tratados por los poetas que por los historiadores, porque los primeros no se limitan a narrar los hechos del pasado, sino que, en el proceso de representación poética, los embellecen y los hacen más atractivos para que luego la gente pueda acercarse a ellos y aprender así lo que ocurrió en otras épocas disfrutando a la vez de la belleza de la poesía. En la utilidad y en el deleite se cifra, pues —de acuerdo con el célebre precepto horaciano—, la doble finalidad que, mediante su actividad mimética, persigue la poesía. Así lo explica Sidney:

> Poesy, therefore, is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in his word mímesis, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth; to speak metaphorically, a speaking picture, with this end, to teach and delight (1965: 11).

To teach and delight. Enseñar y deleitar. Éstos son los objetivos de la poesía, y lo que Sidney quiere demostrar es que ninguna otra arte puede alcanzarlos con mayor eficacia: «I think —afirma— it may be manifest that the poet, with same hand of delight, doth draw the mind more effectually than any other art doth» (1965: 25). Sidney recoge las principales críticas que se le han lanzado a la poesía y las contrarresta hábilmente con sus argumentos de defensa. Por ejemplo: frente a quienes piensan que la poesía no es provechosa porque existen mejores modos de aprender y acumular conocimientos que dedicarse a la lectura de poemas, Sidney responde que esto resulta totalmente absurdo porque equivale a decir que lo bueno no es bueno porque lo mejor es mejor —«that good is not good because better is better» (1965: 33)—.

En conclusión, puede decirse que la defensa de la poesía llevada a cabo por Sir Philip Sidney resulta bastante completa por hacerse eco de los princiales argumentos que podían manejarse en favor de los poetas. Otro texto interesante en este sentido es *The Book named the Governor* (1531), de Sir Thomas Elyot.

2.2.2. *Sir Thomas Elyot:* The Book named The Governor *(1531)*

The Book named The Governor (1531) se sitúa en la misma tradición en la que se sitúan obras como *El cortesano*, de Castiglione, o *El príncipe* de Maquiavelo, es decir, obras cuyo principal objetivo es mostrar reglas de conducta decorosas para la gente de mayor poder en la sociedad, y obras, en definitiva, que demuestran cómo la idea de la imitación de modelos no se centra durante el Renacimiento sólo en aspectos estrictamente literarios, sino que abarca también otros aspectos importantes de la vida. Como dice Vernon Hall, no eran únicamente las formas romanas, sino también el espíritu romano lo que los autores del Renacimiento querían imitar (1982: 73). Es decir, la imitación iba más allá de la literatura y entraba de lleno en cuestiones referentes al comportamiento y a la educación; había que moldear estos aspectos de acuerdo con el ideal que se tenía de la formación de los grandes hombres de la Antigüedad. La ley del decoro era, pues, perfectamente aplicable a aspectos extraliterarios. Tanto para escribir poesía como para cualquier otra faceta existen unas normas del buen comportamiento y un principio que las rige: el decoro.

En *The Book named The Governor*, en concreto, destaca la insistencia de Elyot en afirmar el poder educador de la poesía; más exactamente, en subrayar la importancia que tiene la poesía en la formación de un futuro gobernante. De hecho, esta obra tiene que ser considerada un tratado sobre teoría política, educación y filosofía moral dirigido a los miembros de la clase gobernante inglesa. El mismo Sir Thomas Elyot —nacido hacia 1490, probablemente en Wiltshire— fue un gobernador. Su ideología política era la de un monárquico radical convencido de que la forma más apropiada y natural de gobierno era la monarquía, una estructura piramidal dominada por un rey. Así lo había dispuesto Dios —asegura Elyot en su tratado— y podían verse ejemplos en la Biblia y en la historia, donde la monarquía es garantía absoluta de paz y orden, mientras que cualquier otra forma de gobierno trae consigo un caos absoluto. Elyot cree que el auténtico monarca tiene que gobernar buscando el bien de sus súbditos y que para ello es preciso que sea entrenado, educado correctamente en sus funciones. De ahí que considere oportuno dedicar una buena parte de *The Book named The Governor* a presentar un programa educativo para futuros gobernantes. Son los capítulos X y XI, en concreto, los que mayor interés revisten en este sentido. Se titulan, respectivamente, «What order should be in learning and which authors should be first read» y «The most commodious and necessary studies succeeding ordinately the lesson of poets».

Dentro del programa educativo propuesto por Elyot es importante que el gobernador aprenda a muy temprana edad, a los siete años en concreto, griego y latín para que pueda llegar a familiarizarse fácilmente con los autores clásicos (Elyot, 1966: 28). Tiene que leer en seguida a Homero, a Aristóteles, a Virgilio, a Cicerón, a Ovidio, a Quintiliano, etc. Puede parecer una ardua y aburrida tarea, pero Elyot asegura que en realidad puede llegar a ser dulce y divertida si los maestros saben señalar la incomparable belleza de esos textos y las muchas enseñanzas que se aprenden en la lectura de los clásicos (1966: 33). Por tanto, la responsabilidad pasa a estar en manos del maestro. De hecho, Elyot pone mucho énfasis en la preocupación que deben tener los padres del futuro gobernador en el momento de escoger al maestro. Es muy importante que éste domine a la perfección griego y latín para que pueda transmitir fielmente el saber que emana de los textos clásicos. Y es que, para Elyot, prácti-

camente todo puede aprenderse leyendo a los autores de la Antigüedad. Puede aprenderse, por ejemplo, cómo hay que manejarse en asuntos civiles o en asuntos militares o en cuestiones éticas —los poetas muestran claramente cuál es la diferencia entre la virtud y el vicio—, etc. Por eso es clave que el griego y el latín se aprendan al mismo tiempo y a muy temprana edad. Pero Elyot quiere que se llegue a amar de veras a los autores clásicos y sabe que para ello es indispensable no atosigar a los muchachos con la gramática. La gramática tiene que ser sólo una buena introducción para llegar a comprender a los autores y por eso recomienda que en seguida se proceda a la lectura directa de los clásicos, que sus textos se intercalen en medio de las enseñanzas de gramática (1966: 29). Una y otra vez insiste Elyot en que con estas lecturas se aprende un vocabulario muy rico y, además, lecciones morales provechosas. Es notorio en este sentido el influjo del *aut prodesse aut delectare*. Elyot ofrece incluso algunas lecturas recomendadas que cumplan con el tópico horaciano y que realmente tengan su parte de placer equilibrada por su parte de utilidad. Por ejemplo: las *Fábulas* de Esopo. Es obvio que hace esta recomendación, en concreto, pensando en las ventajas que un texto de estas características presenta para formar a un muchacho, para estimularlo sin atosigarlo demasiado. Las *Fábulas* son un género ideal por varios motivos que Sir Thomas Elyot no olvida citar (1966: 29):

— Por su brevedad: cuestión importante para que la lectura no aburra o canse al joven lector.
— Por la elegancia de su estilo: un estilo agradable hace que también sea agradable la lectura.
— Por la riqueza de vocabulario: a través de la lectura de fábulas se aprende mejor la lengua.
— Porque incluyen en su contenido enseñanzas que tienen que ver con la sabiduría moral y política.

Elyot insiste continuamente en la responsabilidad del maestro, que tiene que ser lo suficientemente hábil como para escoger las fábulas que mejor se adecuen al carácter del muchacho, aquellas que puedan prevenirle de algún vicio al que él, por su disposición natural, tenga cierta tendencia o aquellas que puedan serle útiles para mejorar alguna de sus virtudes. Está claro, por tanto, que no se trata sólo de aprender una lengua, sino de formar completamente a alguien. Una vez hecha la lectura, Elyot recomienda que se haga un resumen de su contenido declarando cuál es el significado del texto y su tesis, su propuesta, su moraleja. Es un modo de asegurarse de que el alumno ha entendido correctamente y de que, en consecuencia, la edificación moral está funcionando.

Es fundamental para Elyot que los textos sean verdaderamente adecuados para sus fines educativos, y por eso condena los diálogos de Luciano, que le parecen demasiado escabrosos y ofensivos, y cree que su lectura puede ser perfectamente sustituida por las comedias de Aristófanes, mucho más edificantes y alegres (1966: 29). Por supesto, no falta en el programa educativo de Elyot la referencia a Homero y a todo lo que en sus obras puede llegar a aprenderse: manejo de armas, modos de gobernar, comportamiento de los héroes —que sin duda estimularán al lector y éste sentirá deseos de imitar a esos héroes—, etc. Una y otra vez, como se ve, asoma la importancia que tiene la literatura en la educación cuando una persona responsable se ocupa de orientar hacia las lecturas verdaderamente recomendables. Un claro ejemplo de la eficacia del aprendizaje de los clásicos dirigida por un gran maestro lo tenemos —así lo recuerda Elyot— en la relación entre Aristóteles y Alejandro Magno. Aristóteles se ocupó de la educación de Alejandro y una de las primeras cosas que hizo fue familiarizarlo con la *Ilíada* y la *Odisea*, donde aprendió su alumno toda la estrategia, tanto mi-

litar como retórica, que tan bien llegó a dominar (1966: 30). Pero, curiosamente, como Elyot tiene muy en cuenta la extensión de la obra para que no sea excesiva y aburra al lector, recomienda, más que las obras de Homero, la *Eneida* de Virgilio, que es mucho más breve y —asegura él— es casi como leer a Homero en latín (1966: 30). También recomienda Elyot las otras obras de Virgilio, las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, y explica todo lo que en ellas puede aprenderse.

Con la mente puesta siempre en su ideal educativo, Elyot va citando a otros autores clásicos —Ovidio, Horacio, etc.— y recomienda, en definitiva, que, estimulado por estas lecturas, el futuro gobernante imite a estos poetas y trate de hacer versos también él, pues es algo que casi todos los grandes emperadores han hecho: «the making of verses is not discommended in a nobleman, since the noble Augustus and almost all the old emperors made books in verses» (1966: 32). Con esta recomendación, dos cuestiones son abordadas a la vez. Por una parte, la poesía queda claramente dignificada con el argumento de autoridad, pues se habla de personajes célebres que la han cultivado. Y, a su vez, queda implícitamente declarada la poética de la imitación de modelos clásicos.

Dentro de este programa educativo propuesto por Elyot no todo es disciplina y estudio; hay también un espacio para el ocio: escuchar música, pintar, esculpir, bailar, hacer deporte —la caza, sobre todo—, etc. Toda esta educación debe seguirse —siempre según Elyot— hasta entrar en los trece años, que es cuando ya está formado el juicio del hombre (1966: 33). Hacia los catorce años, lo que conviene es aprender bien retórica —el arte de la persuasión— y, especialmente, disciplinas para hablar bien en público y convencer a los demás —oratoria, elocuencia, etcétera— (Elyot, 1966: 34). Los modelos a los que conviene imitar son entonces Cicerón, Quintiliano, etc. Lo importante es saber argumentar y saber pronunciar en el momento justo sentencias repletas de sabiduría, es decir: saber pronunciar discursos en público, algo que resulta básico para un buen político. Se trata, pues, de seguir un entrenamiento para hablar en público con suma eficacia.

Elyot también recomienda en esta edad —para él, ya madura— la lectura de historiadores célebres, pues es un modo cómodo de conocer el mundo, el carácter de la gente, las costumbres de los pueblos, etc., y de aprender muchas cosas de gran utilidad. Alejandro Magno, por ejemplo —dice Elyot—, pudo triunfar siempre porque había leído a historiadores y preveía qué iba a encontrarse en sus viajes, qué peligros le acechaban, y pudo así planificar a tiempo cómo sortearlos (1966: 35-36). Del mismo modo, el gobernante podrá aprender de los acontecimientos históricos. Estudiando las guerras del pasado, por ejemplo, podrá aprender estrategias militares, cómo dar órdenes, etc.

Cuando se llega a los diecisiete años —de acuerdo con el completísimo programa de Elyot—, el gobernante tiene que pasar ya a otro tipo de lecturas, más acordes con su edad: libros de filosofía moral (1966: 39).

Años después de haber publicado este libro, Elyot reconoció que uno de sus principales propósitos al escribirlo fue enriquecer la lengua inglesa. Propuso entonces que la gente utilizara su lengua también para una escritura seria, buscando palabras refinadas, y no sólo para la comunicación ordinaria. Por tanto, asoma aquí otro tema de fundamental importancia en el Renacimiento: la preocupación por dignificar las lenguas vernáculas. Es ésta una cuestión que no puede ser abordada sin conectarla con algunos conceptos que serán determinantes para comprender la evolución que seguirá la poesía del Renacimiento, conceptos como el de la imitación de los modelos clásicos y el de la erudición poética. A partir de las reflexiones de autores como Juan Boscán, Baltasar de Castiglione, Francisco Sánchez de las Brozas —el Brocense—, Fernando de Herrera, Francisco de Medina, Lope de Vega y Góngora puede esbozarse una panorámica que muestre la interconexión de todos estos aspectos.

2.3. La *imitatio auctoris*

La doctrina de la imitación de modelos presenta en el Renacimiento unas características peculiares. Para empezar, se siente la imitación como necesidad, no como una mera copia o plagio. Es decir: se considera que nadie puede ser un buen poeta si no imita a los antiguos. Bienvenido Morros ha recordado cómo a lo largo del siglo XV el humanismo opuso dos caminos para la imitación: imitar a un modelo único, que es lo que defienden los *Ciceronianos*, o aceptar varios modelos y no ceñirse rigurosamente a ninguno de ellos, que es lo que postulan los *erasmistas* (Morros, 1998: 260). Pero lo cierto es que en el siglo XVI lo más común es proponer lo que Lázaro Carreter ha denominado una «imitación compuesta», basada en fundir en una sola voz el eco de los mejores versos leídos (Lázaro Carreter, 1980*a*: 92). Se trata, pues, de imitar a varios poetas y no únicamente a uno porque se parte del convencimiento de que al modelo nunca se le puede superar. Lo interesante, entonces, es conseguir una síntesis ingeniosa a partir de varios modelos imitados. La memoria del poeta (se comprende en seguida) juega en este método un papel esencial. Dos imágenes tuvieron bastante éxito en la época para explicar la imitación compuesta o «ecléctica», como la llama Antonio Prieto (1987: 347). Una se remonta a Aristófanes y fue divulgada sobre todo por Lucrecio, Horacio y Séneca, entre los latinos, y más tarde también por Petrarca (Lázaro Carreter, 1980*a*: 91). Se trata de la imagen de la abeja que liba en múltiples flores para elaborar su propia miel. Séneca hablaba también de la digestión de alimentos diversos. Además de la abeja combinando diversos néctares florales, otra imagen estaba presente, aunque como un ideal casi utópico: la del gusano que segrega la seda de sus propias vísceras (Lázaro Carreter, 1980*a*: 92). Por supuesto, parecía que era mejor bastarse a sí mismo, contar con el propio ingenio. Pero en general se era consciente de que este camino sólo a unos pocos les estaba reservado. De modo que fue la imitación compuesta la que pasó a ocupar el lugar central en la poética renacentista. Y hay que tener en cuenta que se imitaban no sólo versos, sino también diseños retóricos, es decir, la *dispositio* global de los poemas. Por supuesto, no se persigue una imitación servil. Se tiene la total convicción de que se puede ser original imitando a los modelos que más han impresionado y elaborando luego el propio estilo. Lo interesante es que la imitación está estrechamente ligada a la erudición, pues sólo aquel poeta que conoce bien a los clásicos y tiene grandes conocimientos en general está capacitado para imitar. Esto puede verse perfectamente en los comentarios que realizan tanto el Brocense como Fernando de Herrera sobre la poesía de Garcilaso.

2.3.1. *Anotaciones del Brocense (1574) y Fernando de Herrera (1580) a la poesía de Garcilaso de la Vega*

Las obras de Garcilaso de la Vega se publicaron siete años después de la muerte del poeta, en 1543, en 1543, junto con las de su amigo Juan Boscán. Las publica la viuda de Boscán, doña Ana Girón de Rebolledo. O más exactamente, doña Ana se ocupa de pedir la aprobación del libro. Esta edición conjunta de las obras de Boscán y Garcilaso ocupa cuatro libros; los tres primeros están dedicados a la obra de Boscán y sólo el último a la de Garcilaso. De hecho, el título ya es bastante significativo: «Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega». La edición tuvo muchísimo éxito. De esta obra conjunta Boscán-Garcilaso se suceden diecinueve ediciones hasta que por primera vez, en 1569, se publican ya solas las obras de Garcilaso (Gallego Morell, 1972: 15). La gente se ha dado cuenta de la calidad de la obra de este poeta, y sobre todo de que es mucho mejor que la de Boscán, y por eso es significativo que de ser al principio sólo «... y algunas de Garcilaso de la Vega», ahora, en

1569, el título sea: «Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega». De hecho, pronto Garcilaso será presentado como el «príncipe de los poetas castellanos», y lo cierto es que, como ha señalado Antonio Gallego Morell, se trata del poeta más leído de Primer Siglo de Oro (1972: 12). El interés por este poeta va en aumento hasta que en 1574, uno de los hombres más eruditos de la época, el catedrático de Retórica de la Universidad de Salamanca, Francisco Sánchez de las Brozas, decide publicar las obras de Garcilaso con comentarios, es decir, presenta una edición anotada. El título de esta obra es el siguiente: *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez, Cathedratico de Rhetorica en Salamanca.* La edición está pensada como manual para las clases, va dirigida sobre todo a los alumnos del Brocense. El éxito es inmediato: se harán múltiples reimpresiones. Hay que destacar la importancia de este hecho: un poeta que ha muerto en 1536 es comentado en 1574 —38 años después— como si de un clásico se tratara. De hecho, el Brocense podía hablar en sus clases de la poesía de Garcilaso tras haber comentado la de Virgilio, por ejemplo.

Seis años después, en 1580, aparece otra edición comentada de las obras de Garcilaso, esta vez a cargo de un poeta de Sevilla, uno de los poetas más cultos del momento: Fernando de Herrera. La obra —que ha sido considerada como «el máximo acontecimiento en el campo de la estética literaria del siglo XVI (Vilanova, 1968:574)— se titula *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* y en ella se silencia totalmente el nombre del Brocense, es decir, no asoma ni una sola referencia a que ya existe una obra —de la que en 1577 había aparecido y a otra edición, además— en la que se comenta a Garcilaso. Más bien lo contrario: Herrera insiste en que él es el primero que ha decidido emprender la tarea de comentar el *corpus* de la poesía garcilasiana. Escribe, por ejemplo:

> Y atrévome a decir que, sin alguna comparación, va enmendado este libro con más diligencia y cuidado, que todos los que han sido impresos hasta aquí; y que yo fui el primero que puse la mano en esto, porque todas las correcciones, de que algunos hacen ostentación, y quieren dar a entender que enmendaron de ingenio, ha mucho tiempo que las hice antes que ninguno se metiese en este cuidado (1972: 332).

Seguramente el poeta sevillano había empezado a trabajar en sus *Anotaciones* mucho antes de la muerte de Mal Lara en 1571, como asegura Antonio Vilanova (1968: 574) y Bienvenido Morros (1998:12). Pero al margen ya de quién fuera el primero en comentar a Garcilaso, lo cierto es que las *Anotaciones* de Herrera son muy distintas a las del Brocense. Las del Brocense son un manual para universitarios, un manual más o menos breve, mientras que las de Herrera son una especie de monumento —por su calidad y por su extensión— de crítica literaria. Y es que, bajo el pretexto de comentar a Garcilaso, Herrera escribe una auténtica Poética. Aunque conviene precisar que en realidad, como dice Bienvenido Morros, «La gran originalidad de las *Anotaciones* reside en la concurrencia en un mismo lugar de numerosísimas fuentes, amalgamadas hábilmente dentro de una prosa fluida» (Morros, 1998: 109). Las digresiones son continuas en obra, de acuerdo con lo que era habitual en la *historiarum cognitio*, una de las dos partes tradicionales (junto con la *verborum interpretatio*) de la *enarratio* (Morros, 1998: 23). Así, como sabe que tendrá que comentar varios sonetos de Garcilaso, Herrera aprovecha para deslizar toda una poética del soneto. Lo mismo hace con la oda, la elegía, la égloga o la estancia. Y cuando aparece por primera vez la palabra «amor», aprovecha para hablar de todas las teorías sobre el amor que conoce, especialmente de la versión neoplatónica, pues sabe que son varios los poemas garcilasianos que deben ser interpretados a la luz de esta filosofía. Ésta es la dinámica que sigue Herrera en la composición de las *Anotaciones* y no es extraño así que algunos autores —el mismo Francisco de Medina lo hace en el prólogo que antecede a las *Anotaciones* he-

rrerianas— hayan recordado cómo el mismo Herrerra había anunciado su deseo de escribir una Poética. Parece que no llegó a hacerlo nunca y, si lo hizo, lo cierto es que no se ha conservado. Es fácil conjeturar, de todos modos, que cualquier Poética que Herrera tuviera en mente sería el resultado de una sistematización de toda la teoría esparcida en las *Anotaciones* con ocasión de comentar los versos de Garcilaso.

Volviendo ahora a la cuestión de los comentarios al *corpus* de la poesía garcilasiana es importante retener el dato de que, a tan sólo seis años de distancia, un profesor de Salamanca y un poeta de Sevilla coinciden en comentar a un poeta de Toledo como si fuese un clásico. Y es importante retener este dato entre otras cosas porque existía en la época una fuerte rivalidad entre castellanos y andaluces, hasta el punto de que se creía que ni siquiera hablaban el mismo idioma. Más exactamente: se creía que los andaluces no sabían hablar castellano. Lo curioso es que la primera gramática castellana —que fue la primera de una lengua vulgar— la escribió Elio Antonio de Nebrija, que era andaluz. Un dato que no debió pasar desapercibido. De hecho, cuando Juan de Valdés —que se cree que nació en Cuenca— escribe su *Diálogo de la lengua*, probablemente a finales de 1535, aprovecha para desautorizar a Nebrija en materia de lengua castellana precisamente por su condición de andaluz. Al parecer, Juan de Valdés no leyó la *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija, pero sí conoció de este autor el *Vocabulario español-latino*, de 1495, obra a la que se refiere en su diálogo de manera bastante despectiva (Marsá, 1986: 23). Cuando, al inicio del diálogo, el personaje Pacheco trata de convencer al personaje Valdés de que haga una disertación sobre la lengua castellana y le dice que para las cuestiones de ortografía y de léxico puede contar con la «autoridad del vocabulario de Antonio de Librixa» y, para lo referente al estilo, con «la del libro de *Amadís de Gaula*» (1986: 9-10), la réplica es inmediata:

> VALDÉS: Sí, por cierto muy grande es el autoridad dessos dos para hazer fundamento en ella, y muy bien devéis aver mirado el vocabulario de Librixa, pues dezís esso.
> PACHECO: ¿Cómo? ¿no os contenta?
> VALDÉS: ¿Por qué queréis que me contente? ¿Vos no veis que aunque Librixa era muy docto en la lengua latina, que esto nadie se lo puede quitar, al fin no se puede negar que era andaluz, y no castellano, y que scrivió aquel su vocabulario con tan poco cuidado, que parece averlo escrito por burla? Si ya no queréis dezir que hombres imbidiosos, por afrentar al autor, an gastado el libro.
> PACHECO: En esso yo poco m'entiendo. Pero ¿en qué lo veis?
> VALDÉS: En que, dexando aparte la ortografía, en la qual muchas vezes peca, en la declaración quie hace de los vocablos castellanos en los latinos se engaña tantas vezes, que sois forçado a creer una de dos cosas, o que no entendía la verdadera sinificación del latín, y ésta es la que yo menos creo, o que no alcançava la del castellano, y ésta podría ser, porque él era de Andaluzía, donde la lengua no stá muy pura (1986: 10).

Como se ve, la rivalidad entre castellanos y andaluces resulta evidente. Nadie se atreve a negar que Nebrija es una autoridad en la lengua latina, pero aceptar que lo sea también en la castellana, siendo andaluz, es algo ya más difícil. Y en este contexto polémico hay que entender lo que ocurrirá con la aparición de esos dos Garcilasos «con comento», como los llama Cervantes en el *Quijote*. Pues va a estallar una fuerte polémica entre quienes defienden el modo de comentar la poesía de Garcilaso por parte del Brocense y quienes defienden la manera en que la comenta Herrera. La principal diferencia entre estos dos *modus operandi* radica en que el Brocense prácticamente se limita a señalar las fuentes grecolatinas e italianas de los versos de Garcilaso, mientras que Herrera es mucho más osado, va más allá y se atreve a corregir algunos versos y ciertas palabras que considera desacertadas. Por descontado, Herrera reconoce la calidad de la poesía garcilasiana, pero a la vez es consciente de ser también él poeta y de pertenecer a una generación posterior, a un momento histórico en

el que la lengua poética ha evolucionado con respecto a los años en los que escribió Garcilaso; ha evolucionado y se ha perfeccionado, de ahí que sea posible —a su juicio— señalar ciertos defectos en poetas de épocas anteriores. Pero la intención de fondo que anima los esfuerzos de Herrera no puede ser mejor: pulir a Garcilaso para dejarlo preparado como el clásico que la lengua castellana necesita para tener un modelo digno de ser imitado (Pepe/Reyes, 2001: 22). Es algo que queda claro con estas palabras:

> Mas si fuere caso, que señale en estas anotaciones algunos vicios, comunes a la flaqueza de nuestros entendimientos, sé decir ciertamente, que esta adversión no procede de calumnia, porque es muy apartada de mi inclinación, y nace de ánimo mal instituido, sino porque no incurran en la misma falta los que siguen su imitación (1972: 307).

El problema es que no todo el mundo estaba dispuesto a ver tan nobles intenciones en las críticas de Herrera, sobre todo los poetas y eruditos castellanos, que veían cómo un andaluz se atrevía a criticar a un poeta castellano de la calidad de Garcilaso, una actitud que consideraron absolutamente ofensiva y a la que decidieron hacer frente (Pepe/Reyes, 2001: 39). Hay que tener en cuenta, además, que, para ellos, ya existía un erudito castellano —el Brocense— que había comentado a Garcilaso correctamente, señalando fuentes y sin críticas negativas. La estrategia que decidieron seguir resultaba, a la luz de lo expuesto, completamente previsible: había que defender al Brocense y atacar a Herrera. El ataque más conocido es el llevado a cabo por un tal Prete Jacopín, seguramente un seudónimo procedente de una obra —el *Baldus*— de Teófilo Folengo tras el que tradicionalmente se ha querido ver a don Juan Fernández de Velasco, el condestable de Castilla (Gallego Morell, 1972: 45), aunque otro firme candidato al respecto sea Damasio Frías (Morros, 1998: 279). El título del ataque resulta sumamente significativo: *Observaciones del Licenciado Prete Jacopín, vecino de Burgos, en defensa del Príncipe de los Poetas Castellanos Garci-Lasso de la Vega, natural de Toledo, contra las Anotaciones de Fernando de Herrera, Poeta Sevillano*. El texto, fechado antes de 1582, se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid y fue impreso en 1870 por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces. En el título mismo todo queda ya bastante claro: un burgalés ataca a un sevillano en defensa de un toledano. Lo cierto es que el ataque del Prete Jacopín —«sátira literaria en forma de epístola», al cabo (Morros, 1998: 265)— es un derroche de ingenio. Sin duda, este personaje, quien quiera que fuese, era mucho más irónico que Herrera —probablemente autor de la *Respuesta* que hacia 1586 nacía como contestación directa a las *observaciones* (Morros, 1998:298-300)—, y la fina ironía que acompaña a cada una de sus observaciones debió de herir profundamente al poeta sevillano. El Prete Jacopín muestra su total desacuerdo con las correcciones que Herrera hace a Garcilaso, las encuentra completamente injustificadas, demasiado arbitrarias. Por ejemplo: Herrera dice que Garcilaso debería haber escrito *rusiñol* en lugar de *ruiseñor* porque *rusiñol* se parece más a la palabra latina y a la italiana. Jacopín contesta:

> ¡O qué gran razón! En buena fee, desa manera digamos túrtura, y no tórtola; mensa, y no mesa; home, y no hombre; asino, y no asno (en Gallego Morell, 1972: 49).

En realidad, lo que ocurre es que Herrera era un defensor del cultismo, quería que la lengua castellana se enriqueciera con préstamos del latín. Y era también un defensor del neologismo, pues estaba convencido de que la incorporación de palabras nuevas hace evolucionar una lengua que está viva y en fase de crecimiento, mientras que las lenguas muertas no pueden ya enriquecerse de ningún modo. Sus críticas suelen tener como denominador común siempre esa preocupación por enriquecer la lengua, como queda claro en este pasaje:

Abastanza. Antigua y grave dicción. Las voces antiguas y traídas de la vejez, según dice Quintiliano no en un solo lugar, no sólo tienen quien las defienda y acoja y estime, pero traen majestad a la oración, y no sin deleite; porque tienen consigo la autoridad de la antigüedad, y les da valor —diciéndolo así— aquella religión de su vejez. Y porque están desusadas y puestas en olvido, tienen gracia semejante a la novedad, demás de la dignidad que les da la antigüedad misma. Porque hacen más venerable y admirable la oración aquellas palabras, que no las usarán todos. Pero importa mucho la moderación, porque no sean muy frecuentes, ni manifiestas, porque no hay cosa más odiosa que la afectación, y que no sean traídas de los últimos tiempos, y del todo olvidados (1972: 431).

Incorporar cultismos, sin abusar de ellos, confiere —según Herrera— cierta majestad al discurso poético y es, por tanto, un modo de enriquecer la lengua. Una y otra vez asoma en las *Anotaciones* la misma intención de fondo: hay que conseguir que la lengua castellana llegue a ser tan artificiosa como la latina. Es obvio que esta cuestión remite directamente al problema de la dignificación de las lenguas vulgares (Carrera de la Red, 1988: 62), un problema que desde la aparición del tratado *De vulgari eloquentia*, de Dante, está de algún modo en la mente de los más prestigiosos eruditos. Y precisamente esta polémica generada en torno a los comentarios a la poesía de Garcilaso tiene que ser vista a la luz de esta cuestión, como en seguida se verá.

Al margen ya de la polémica con el Prete Jacopín, lo interesante es ver cómo el Brocense y Herrera coinciden en su intención de señalar la gran erudición de Garcilaso, puesta de manifiesto al imitar con gran habilidad a los poetas grecolatinos y a los italianos. Es decir: ambos defienden el principio fundamental de la imitación poética y ambos creen que Garcilaso es el modelo ideal para ser imitado. Como ha recordado Bienvenido Morros (1998: 13), en todas las controversias literarias desatadas en Italia y en España durante el siglo XVI se encuentra como denominador común «la búsqueda de un modelo literario-lingüístico en consonancia con un autor o varios autores de quienes toman un inexcusable punto de referencia». Cuando el Brocense recibe al principio algunas críticas por atreverse a señalar las fuentes de Garcilaso, maniobra que algunos interpretaron como un intento de restarle mérito al poeta, de restarle originalidad, su respuesta es sumamente elocuente:

Apenas se divulgó este mi intento, quando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace es decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta, que honra, pues por ellas se descubren, y manifiestan los hurtos, que antes estavan encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta, si hablássemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar (en Gallego Morell, 1972: 23).

Les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar. Está claro que, para el Brocense, la imitación sólo es posible si se posee una notoria erudición. Máxime cuando lo que se postula es una imitación compuesta, para lo que se requiere un acopio de lecturas. Y precisamente indicar las fuentes en las que ha bebido Garcilaso es para el Brocense el mejor modo de honrar al poeta porque se pone de manifiesto su evidente erudición. Todos los grandes poetas del pasado han seguido el camino de la imitación y Garcilaso merece estar entre ellos. Así lo explica el Brocense:

Ningún Poeta latino ay, que en su género no aya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Séneca a Eurípides; y Virgilio no se contentó, con caminar siempre por la huella de

> Homero; sino también se halla aver seguido a Hesíodo, Theócrito, Eurípides, y entre los Latinos a Ennio, Pacuvio, Lucrecio, Catulo y Sereno; y agora Fulvio Ursino ha compuesto un gran volumen de los hurtos de Virgilio; y digo hurtos, no porque merezcan este nombre, sino porque en este caso es más honra que vituperio (en Gallego Morell, 1972: 23).

De eso precisamente se trata, de demostrar que los hurtos de Garcilaso lo honran por evidenciar su erudición poética. El poeta toledano supo seguir el camino de la imitación compuesta, que consiste en imitar, no a un solo modelo, sino a varios, y elaborar con todo el material seleccionado un estilo propio. En sus *Anotaciones*, Herrera hace una clara alusión a esta manera de concebir la actividad imitativa, pese a que el poeta sevillano «era claramente adverso —asegura Antonio Vilanova (1968: 580)— a la imitación servil de los modelos grecolatinos y toscanos». Tras preguntarse «¿Qué puede valer al espíritu quebrantado y sin algún vigor la imitación del Ariosto? ¿Qué la suavidad y dulzura de Petrarca al inculto y áspero?, declara:

> Yo, si deseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida y muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino enderezada el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos y osara pensar, que con diligencia y cuidado pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este paso. Y sé decir, que por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas; porque no todos los pensamientos y consideraciones de amor, y de las demás cosas que toca la poesía, cayeron en la mente del Petrarca y del Bembo y de los antiguos; porque es tan derramado y abundante el argumento de amor, y tan acrecentado en sí mismo, que ningunos ingenios pueden abrazallo todo, antes queda a los sucedientes ocasión para alcanzar lo que parece imposible haber ellos dejado. Y no supieron inventar nuestros predecesores todos los modos y observaciones de la habla; ni los que ahora piensan haber conseguido todos sus misterios, y presumen de poseer toda su noticia, vieron todos los secretos y toda la naturaleza de ella. Y aunque engrandezcan su oración con maravillosa elocuencia, y igualen a la abundancia y crecimiento, no sólo de grandísimos ríos, pero del mismo inmenso Océano, no por eso se persuadirán a entender que la lengua se cierra y estrecha en los fines de su ingenio. Y pudiendo así haber cosas y voces, ¿quién es tan descuidado y perezoso, que sólo se entregue a una simple imitación? ¿Por ventura los italianos, a quien escoge por ejemplo, incluyéronse en el círculo de la imitación de Petrarca? ¿Y por ventura el mismo Petrarca llegó a la alteza, en que está colocado, por seguir a los provenzales, y no por vestirse de la riqueza latina? (1972: 311).

Ahí está la clave: «¿quién es tan descuidado y perezoso, que sólo se entregue a una simple imitación?». Lo que hay que hacer es imitar a varios autores, a «los mejores antiguos» y mezclarlos «con los italianos». Ésta es la base de la imitación compuesta. Se dijo antes: hay que tratar de fundir en una sola voz el eco de los mejores versos leídos. Y en el caso de Herrera claramente se advierte cuál es el fin último: hacer que la lengua castellana sea «copiosa y rica». De hecho, con estas significativas palabras se inician las *Anotaciones*:

> Pienso, que por ventura no será mal recibido este mi-trabajo de los hombres, que desean ver enriquecida nuestra lengua con la noticia de las cosas peregrinas a ella; no porque esté necesitada y pobre de erudición y doctrina; pues la vemos llena y abundante de todos los ornamentos y joyas, que la pueden hacer ilustre y estimada; sino porque atendiendo a cosas mayores los que le pudieron dar gloria y reputación, o no inclinándose a la policía y elegancia de estos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte (1972: 307).

Son continuos a lo largo de la obra los comentarios relacionados con este tema de la dignificación de la lengua. Escribe, por ejemplo, Herrera:

> Yo respeto con grandísima veneración los escritores y la lengua de los hombres sabios de Italia, y encarezco y estimo singularmente el cuidado, que ponen en la exornación y grandeza y acrecentamiento de ella; y al contrario culpo el descuido de los nuestros y la poca afección, que tienen a honrar la suya; pero —si esto no procede de mal conocimiento— no puedo inducir el ánimo a este común error, porque habiendo considerado con mucha atención ambas lenguas, hallo la nuestra tan grande y llena y capaz de todo ornamento, que compelido de su majestad y espíritu, vengo a afirmar, que ninguna de las vulgares le excede, y muy pocas pueden pedille igualdad (1972: 313).

Y poco después insiste en elogiar la lengua castellana por comparación con la toscana. No niega que ésta «es muy florida, abundosa, blanda y compuesta», pero le encuentra también algunos defectos: es «libre, lasciva, desmayada, y demasiadamente enternecida y muelle y llena de afectación» (1972: 313). La castellana, en cambio, «es grave, religiosa, honesta, alta, magnífica, suave, tierna, afectuosísima y llena de sentimientos, y tan copiosa y abundante, que ninguna otra puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad más justamente» (1972: 313). El problema es que mientras que la lengua italiana cuenta con poetas de la calidad de Dante, Boccaccio y Petrarca, la española carece de autores que la hayan dignificado. Así lo cree Fernando de Herrera y es lo que pensaban otros muchos autores de su época. Juan de Valdés, por ejemplo, se hace eco de esta misma idea en su *Diálogo de la lengua*. Cuando Marcio pregunta a Valdés «¿No tenéis por tan elegante y gentil la lengua castellana como la toscana?», la respuesta es muy significativa:

> Sí que la tengo, pero también la tengo por más vulgar. Porque veo que la toscana está ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los quales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de scrivir buenas cosas, pero procuraron escrivirlas con estilo muy propio y muy elegante, y como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriva en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar de su autoridad (1986: 8-9).

Ahí está el problema: «la lengua castellana nunca ha tenido quien escriva en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester». A Fernando de Herrera no se le escapan los motivos por los cuales se ha producido esta situación:

> [..] los españoles, ocupados en las armas con perpetua solicitud hasta acabar de restituir su reino a la religión cristiana, no pudiendo entre aquel tumulto y rigor de hierro acudir a la quietud y sosiego de estos estudios, quedaron por la mayor parte ajenos de su noticia; y a pena pueden difícilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad, en que se hallaron por tan largo espacio de años (1972: 313).

Es obvio que con declaraciones de este tipo nos encontramos instalados en pleno proceso de dignificación de las lenguas vulgares, una de las cuestiones fundamentales para entender la evolución que va a seguir la poesía en los siglos XVI y XVII. Convendrá por ello detenerse a analizarla.

2.4. La dignificación de las lenguas vulgares

Al querer enlazar directamente con la Antigüedad grecolatina, a los intelectuales del Renacimiento se les plantea una seria duda: utilizar como vehículo de sus ideas y de la poesía las lenguas de prestigio, el griego y el latín, o utilizar la propia lengua, aunque no tenga una

tradición cultural que la avale. Para muchos, dado que el griego y el latín eran las lenguas de prestigio, lo mejor era seguir cultivándolas, puesto que además era el camino más seguro para alcanzar un cierto renombre. Escribir en la lengua vernácula implicaba, en este sentido, asumir muchos más riesgos. Hubo, sin embargo, autores que se empeñaron en utilizar la propia lengua y dignificarla elevándola al artificio de las lenguas más prestigiosas. Por supuesto, no debe confundirse la defensa de la lengua vulgar con un amor a lo popular, al vulgo, pues el Renacimiento es una época claramente aristocrática y el vulgo va a ser siempre despreciado. El tópico horaciano del *Odi prophanum vulgus, et arceo* —odio al profano vulgo, y de mí aparto— va a ser ampliamente divulgado. En general, los humanistas italianos creían que el latín era una lengua superior al vulgar, pero algunos eruditos entreveían la posibilidad de escribir también poesía de calidad en la lengua vernácula, y contaban en este sentido con el precedente de Dante y su defensa de la lengua vulgar en *De vulgari eloquentia*, además de con el hecho de que Dante, Boccaccio y Petrarca escribieran en vulgar. En Florencia, rodeada de estados despóticos, seguía vigente una república y allí las ideas liberales tenían más fuerza, de ahí que estuviera a la cabeza del movimiento que se propone dignificar la lengua vulgar (Hall, 1982: 64). El problema es que Italia no estaba unificada y coexistían varios dialectos que competían entre sí —recuérdese que Dante habla de hasta catorce dialectos distintos que, a su vez, se ramifican en otros dialectos, situación que él detestaba—. Quien defendía la lengua vulgar defendía en realidad su dialecto, creía que era la lengua más perfecta de todas por puro patriotismo. Así, en Florencia la lengua que realmente se defendía era el vernáculo florentino, y esto provocó la oposición de quienes no habían nacido en esa ciudad y afirmaban que lo que ellos hablaban no era florentino ni toscano, sino italiano. Como explica Vernon Hall, con el tiempo se llegó a un acuerdo, aún válido en nuestros días: «escribir en florentino y llamarlo italiano» (1982: 66). En cualquier caso, está claro que en la defensa de lo vernáculo, la figura clave es en la Italia renacentista el veneciano Pietro Bembo, pues en sus *Prose della volgar lingua* (1525) afirma que imitar a los antiguos—y en las teorías de la imitación Bembo supone un claro representante del Ciceronianismo, es decir, cree que tiene que haber un único modelo para para la *imitatio* (Petrarca) (Morros, 1998: 221)— implica hacer lo mismo que ellos hicieron en el terreno de la lengua, y ellos utilizaron siempre la suya propia, de modo que eso es lo que hay que hacer también ahora. Bembo cuenta con el precedente obvio de las reflexiones de Dante en el *De vulgari eloquentia*, donde se afirma la superioridad en nobleza de la lengua vulgar sobre la lengua secundaria y artificial que es el latín.

También en Francia se exalta la lengua francesa para vencer el complejo de inferioridad frente a las lenguas clásicas y frente al italiano, y en 1549 aparece *La Défense et illustration de la langue française*, obra cumbre de Joachim du Bellay (1522-1560), miembro del grupo poético de la *Pléiade*. Los integrantes de este grupo —entre quienes, además de Du Bellay, se cuentan Pierre de Ronsard, Peletier du Mans, Belleau, Jodelle y Desportes, por ejemplo— se caracterizan por estar dispuestos a hacer tabla rasa con el pasado nacional, al que desprecian e ignoran, para llegar ellos a ser la cima de la perfección literaria. A juzgar por las ideas expuestas en *La Défense*, los miembros de la *Pléiade* —cuyas principales aspiraciones quedan sin duda reflejadas en la obra de Du Bellay (Yllera, 1996: 60)— están convencidos de que el poeta es, junto con el orador, el gran artífice del ennoblecimiento de la lengua. Y más concretamente, el mejor camino para enriquecer la lengua francesa es, para Du Bellay, la imitación de los autores clásicos, para lo que se requiere, como no olvida él indicar, una gran erudición y un gran esfuerzo, requisitos que conducen hacia un ideal de poesía culta, refinada, elitista (Yllera, 1996: 59).

En la defensa de la lengua vulgar se filtran a menudo ideas nacionalistas, y eso ocurre en con *La Défense*, donde «se sientan las bases para intentar una igualación entre el latín y

el romance francés» (Villena, 1985: 11) y se afirma que es deber patriótico de todo erudito escribir en su propia lengua y enriquecerla con sus conocimientos (Hall, 1982: 67). Puede decirse, en definitiva, que *La Défense* es, en palabras de Alicia Yllera, «una obra patriótica, al mismo tiempo que el manifiesto orgulloso de una nueva escuela» (1996: 60). Pero cabe señalar —y esto vale tanto para Francia como para el resto de países— que la misma insistencia en la necesidad de enriquecer la lengua vernácula demuestra la conciencia generalizada que existía de que la lengua estaba muy lejos todavía de la perfección (Hall, 1982: 67).

También en Inglaterra dominan los argumentos patrióticos, pues en el Renacimiento, después de muchos años hablando la corte francés, ya se consolida el uso del inglés, pero es una lengua muy tosca aún (Hall, 1982: 67).

Y en el caso de España, este proceso de dignificación de la lengua puede decirse que se inicia con la publicación, en 1492, de la *Gramática de la lengua castellana*, de Nebrija, pues por primera vez se considera que la lengua castellana es lo suficientemente digna como para ser sistematizada, reglamentada. No puede haber mayor elogio. Tras este primer paso —que cirtamente a Nebrija le costó bastante dar, pues cuando la reina le encargó que tradujese al Castellano sus *Introductiones Latinae* (1481), tarea que hizó en 1488, al principio muestra sus reticencias porque sabe que la pobreza de la lengua vulgar dificilmente podrá reflejar el artificio del latín, y a la altura de 1492el castellano sigue en la misma situación (Carrera de la Red, 1988: 80)—, durante bastante tiempo se suceden las críticas a la falta de atención prestada a las letras en España, consecuencia directa —se cree— de una excesiva preocupación por las armas, por construir un imperio que empezaba ya a mostrar algunos síntomas de decadencia. Uno de los textos donde con mayor claridad quedan reflejadas estas cuestiones es el prólogo que el maestro Francisco de Medina antepone a las *Anotaciones* de Herrera, donde se expone una problemática muy parecida a la que en 1546 había expuesto Ambravio de Morales en su *Discurso sobre la lengua Castellana* (Pepe/Reyes, 2001: 28).

Se inicia este prólogo con una idea que será central en toda la argumentación: la lengua tiene que ser compañera del imperio. «Siempre fue natural pretensión de las gentes virtuosas —afirma Francisco de Medina siguiendo muy de cerca lo que Nebrija había escrito en el prólogo a su *Gramática Castellana*— procurar estender no menos el uso de sus lenguas, que los términos de sus imperios, de donde antiguamente sucedía que cada cual nación tanto más adornava su lenguage, cuanto con más valerosos hechos acrecentava la reputación de sus armas» (Medina, 2001: 187-188). Conquistar tierras implica ampliar el ámbito lingüístico, así lo entiende Francisco de Medina y por eso recuerda: «Crecieron, por cierto, las lenguas griega i latina al abrigo de las victorias, i subieron a la cumbre de su esaltación con la pujança del imperio» (Medina, 2001: 188). Las armas y las letras, pues, deben ir unidas, como de hecho lo están —significativamente— en el grabado que aparece en la portada de las *Anotaciones*, un grabado que presenta la figura de un yelmo sobre un libro (Morros, 1998: 18). Sólo cuando «el esfuerço de sus braços» va unido al «artificio de sus lenguas» (Medina, 2001: 188) pueden los pueblos alcanzar la gloria. Y esto es lo que no se ha entendido, según Francisco de Medina, en el caso de España, que ha levantado un poderoso imperio, pero ha dejado a la lengua en estado de desidia. Escribe Francisco de Medina: «no ai quien se condolesca de ver la hermosura de nuestra plática tan descompuesta i mal parada, como si ella fuesse tan fea que no mereciesse más precioso ornamento, o nosotros tan bárbaros que no supiéssemos vestilla del que merece» (Medina, 2001: 189). La denuncia es evidente: demasiada atención a las armas y muy poca a las letras. Si Du Bellay había dicho en 1549, en *La Défense et illustration de la langue française*, que el ennoblecimiento de una lengua estaba en manos de los poetas y los oradores, Francisco de Medina dirá en 1580: «Dos linages de gentes ai en quien deviéramos poner alguna esperança: los poetas i los predicadores». (Medina, 2001: 191). A lo segundos los entiende como herederos de los oradores antiguos,

de modo que su opinión y la de Du Bellay es prácticamente idéntica. En cuanto a los poetas, no niega Francisco de Medina que algunos hay de cierta calidad en España, pero cree que destacan sólo por su agudeza —«don proprio de los españoles», añade (Medina, 2001: 192)— y su «gracia en el decir», y no por haber trabajado realmente la lengua, dotándola del artificio que tanto necesita para ser tan rica como la latina y la toscana. Dicho de otro modo: los poetas «derraman palabras vertidas con ímpetu natural, antes que assentadas con el artificio que piden las leyes de su professión». Cuatro causas advierte Francisco de Medina como desencadenantes de esta situación. En primer lugar, trabajar artificiosamente la lengua poética es una empresa difícil, y más cuando no se cuenta con el apoyo de «nuestros príncipes y repúblicas», que se han mostrado «tan escassas en favorecer las buenas artes» (Medina, 2001: 194). Otro motivo ha sido la falta de interés por «aquellas dotrinas cuyo oficio es ilustrar la lumbre i discurso del entendimiento, i adornar concertada i polidamente las razones, con que declaramos los pensamientos del alma» (Medina, 2001: 194), es decir, la poca dedicación a los estudios, que ha provocado que quienes escriben lo hagan desde la más profunda ignorancia. «El tercero y mayor estorvo, que nos ha hecho resistencia en aquesta pretensión —afirma Francisco de Medina (2001: 195)—, fue un depravado parecer que se arraigó en los ánimos de los ombres sabios, los cuales, cuanto más lo eran, tanto juzgavan ser mayor baxeza hablar i escribir la lengua común, creyendo se perdía estimación en allanarse a la inteligencia del pueblo. Por esta causa aprendían y exercitaban lenguas peregrinas, i con tal ocupación i las de más graves letras, se venían a descuidar tanto de su proprio lenguage, que eran los que menos bien lo hablavan. De modo que ellos, que por su erudición pudieran solos manejar con destreza estas armas, las dexaron en las manos del vulgo, el cual, con su temeridad i desconcierto, ha usado de ellas en la manera que sabemos» (Medina, 2001: 195). Los eruditos, pues, no han cargado con la responsabilidad que les correspondía de pulir la lengua castellana, la han abandonado en favor del griego y del latín, por ser las lenguas de mayor prestigio. Es importante advertir aquí cómo Francisco de Medina utiliza una terminología bélica —habla de las armas que deberían haber utilizado los eruditos y, en seguida, hablará también de «esta conquista» (2001: 196)— para referirse precisamente a la lucha por dignificar la lengua castellana. La última causa que ha motivado que el castellano sea una lengua pobre, sin artificio, ha sido, según Francisco de Medina, la falta de autores a imitar; «y si los avía —dice (2001: 196)—, faltó quien se los diesse a conocer». Ahora es cuando resulta oportuno recordar que este texto es un prólogo a las *Anotaciones* de Herrera. Es decir: un prólogo a una obra en la que un poeta sevillano asume la tarea de dar a conocer a un autor digno de ser imitado, un autor —Garcilaso de la Vega— al que Francisco de Medina llamará el «príncipe de los poetas castellanos» (2001: 197). Imitándole a él «no es impossible a nuestra lengua —asegura Francisco de Medina (2001: 197)— arribar cerca de la cumbre donde ya se vieron la griega i la latina». Se trata de hacer lo mismo que el propio Garcilaso hizo: «en las imitaciones —dice Francisco de Medina (2001: 197)— sigue los pasos de los más celebrados autores latinos i toscanos, i trabajando alcançallos se esfuerça con tan dichosa osadía que no pocas veces se les adelanta». No hay mejor ejemplo de imitación compuesta: se imita a los mejores, pero se forja un estilo propio. Tras los pasos de Garcilaso —sigue diciendo Francisco de Medina—, otro gran poeta ha surgido: Fernando de Herrera. Con estos dos autores, el maestro Francisco de Medina cree que España puede ya entrar en competencia con cualquier otro país. El prólogo finaliza con la indicación de los cinco puntos en los que se centran los comentarios que Herrera realiza en sus *Anotaciones* acerca de la poesía de Garcilaso:

> En ellas lo limpió de los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, i los malos impressores, que todo lo pervierten, lo tenían estragado; declaró los lugares oscuros que ai en él; descubrió las minas de donde sacó las joyas más preciosas con que enriqueció sus obras;

mostró el artificio i composición maravillosa de sus versos; i porque podamos imitallo con seguridad, nos advirtió de los descuidos en que incurrió, moderando esta censura en manera que, sin dejar ofendida la honra del poeta, nosotros quedássemos desengañados i mejor instruidos (2001: 200).

Está claro: Herrera se ocupa del problema filológico de la transmisión textual, es decir, vela por la pureza de la poesía garcilasiana fijando la versión más fiel a la voluntad del autor; además, aclara con su erudición los pasajes oscuros, señala las fuentes en las que bebe Garcilaso —lo mismo que había hecho el Brocense—, muestra el artificio de sus versos y señala algunos de sus errores, no para ofenderlo, sino porque es consciente de que la lengua poética era antes muy pobre y ya ha evolucionado algo más. Con trabajos de este tipo —afirma Francisco de Medina— «se començará a descubrir más clara la gran belleza i esplendor de nuestra lengua» (2001: 202).

Está claro que es el lamentable estado en el que se encontraban las letras lo que había generado un complejo de inferioridad con respecto al latín y a la lengua toscana. Hacía falta un esfuerzo colectivo para dar a la lengua castellana el artificio y la riqueza de que gozaban esas otras lenguas prestigiosas. Según se ha visto ya, la excesiva preocupación por las armas y la carencia de modelos a imitar había dejado la cuestión de la lengua en un segundo plano. Hizo falta primero tomar conciencia del problema, luego denunciarlo y, acto seguido, proponer soluciones. Garcilaso fue todo un descubrimiento, el punto de partida para mostrar el camino de la imitación. Con el modelo fijado —el Brocense y Herrera se encargaron de fijarlo—, los poetas españoles sabían ya dónde pisar. Se inicia así el fenómeno del petrarquismo en España: una legión de poetas recreando los mismos tópicos petrarquistas a través de la imitación directa o indirecta del *Canzoniere* de Petrarca, tal y como había hecho Garcilaso. El principio estético de la *imitatio* es fundamental porque, sobre todo en España —así lo aseguró Antonio Vilanova (1968: 568)— apenas había preceptivas que indicaran cómo se tenía que escribir y los escritores tenían que deducir las reglas de la lectura de los grandes poetas. Lo que significa que los preceptistas fueron a remolque de los poetas: primero éstos innovan y consiguen sus creaciones, y luego los preceptistas codifican esos logros. Tanto el petraquismo como el culteranismo en España se deben al genio individual de unos escritores que, además de ser grandes eruditos, dominan la técnica de la imitación de modelos, y no a las normas o preceptos de escuela dictados por preceptistas (Vilanova, 1968: 569). Lo que demuestra que para la imitación era necesaria la erudición, había que estar familiarizado con los clásicos y saber aprovechar sus hallazgos. Una lengua poética empezaba a gestarse, una lengua que cada vez tenía menos que ver con la lengua hablada y que luego heredarían, en buena parte fosilizada, los poetas del Barroco.

Para conocer bien los inicios de la escuela petrarquista española contamos con un importante documento, la Epístola de Boscán *A la Duquesa de Soma*, donde se indican cuáles son las principales aportaciones de la llamada nueva poesía o poesía italianizante y cuáles los principales obstáculos que tuvo que sortear para lograr imponerse.

Esta epístola es una especie de prólogo que preparó Boscán para sus obras. Éstas, como se ha visto ya, fueron finalmente publicadas en 1543, conjuntamente con las de Garcilaso, cuando ambos poetas habían muerto ya. Cuenta Boscán en este texto, que ha sido considerado el manifiesto de la nueva poesía, cómo estando en 1526 en Granada —seguramente en los jardines del Generalife (Morros, 1998: 235)—, con ocasión de las tornabodas del emperador, tuvo una conversación clave con Andrea Navagiero en la que éste le pidió que probara a escribir a la manera italiana, es decir, «sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia» (1986: 431). Se le estaba instando, pues, a utilizar el verso italiano —el endecasílabo— y a escribir composiciones italianas —sonetos y canciones, principalmente—. Boscán lo pensó y, tras consultarlo con su amigo Garcilaso, ambos se convencie-

ron de que podría ser una empresa con buenos resultados. Juntar la lengua castellana con el modo de escribir italiano suponía, desde luego, un auténtico desafío. El propio Boscán reconoce: «Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro» (1986: 431). Los poetas españoles y sus lectores estaban demasiado acostumbrados a la música del octosílabo y a la ingeniosa, aunque frívola, poesía cancioneril, en la que las agudezas se sucedían sin parar. Pero Boscán observa que la mayor honra del octosílabo es «ser admitido del vulgo», mientras que el endecasílabo cuenta con autoridades que lo han dignificado, sobre todo con la autoridad de Dante y de Petrarca, aunque alude también a los trovadores provenzales, a Ausias March e, incluso, se remonta hasta los autores latinos y griegos (1986: 432-433). Piensa, además, que el endecasílabo se muestra «muy capaz para recebir cualquier materia: o grave o sotil o dificultosa o fácil, y assimismo para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprovados» (1986: 432). La conclusión a la que llega resulta, a la luz de lo expuesto, bastante previsible:

> De manera que este género de trobas, y con la autoridad de su valor propio y con la reputación de los antiguos y modernos que le han usado, es dino, no solamente de ser recebido de una lengua tan buena, como es la castellana, mas aún de ser en ella preferido a todos los versos vulgares (1986: 433).

Cuando Boscán decide dedicar el primer libro de sus obras a las coplas «hechas a la castellana» y el segundo a «otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones», le llueven las críticas (1986: 429). Así se lo cuenta él mismo a la duquesa de Soma:

> Los unos se quexavan que en las trobas d'esta arte los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas. Otros dezían que este verso no sabían si era verso o si era prosa. Otros argüían diziendo que esto principalmente havía de ser para mujeres y que ellas no curavan de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante (1986: 429-430).

Dos aspectos interesa destacar especialmente de estas críticas: la alusión a la que en la poesía a la manera italiana «los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas» y la observación de que «este verso no sabían si era verso o si era prosa». Como se dijo antes, la gente estaba acostumbrada a la poesía de cancionero, claramente dominada por el octosílabo, que se corresponde con el período natural de la cadena hablada en castellano. La costumbre se extendía también al martilleo de los versos de arte mayor, entre cuyos defensores piensa Bienvenido Morros (1998: 247) que hay que buscar a los verdaderos enemigos de Barlán. Si los consonantes «sonavan tanto» y «andavan tan descubiertos», como dice Boscán, era porque muchas veces los versos, además de ser octosílabos, eran oxítonos, es decir, versos agudos, y, por otra parte, era absolutamente frecuente el fenómeno de la esticomitia, es decir: la pausa versal coincidía con la pausa sintáctica. La nueva poesía, de la que eran pioneros Boscán y Garcilaso, no sólo es una poesía en endecasílabos, o basada en una combinación de éstos con heptasílabos —como ocurre en las canciones—, sino que además se presentaba con dos características que la separaban radicalmente de la poesía tradicional castellana: el encabalgamiento y lo que Francisco Rico denominó «el destierro del verso agudo» (1983: 531). En estas innovaciones se centran las principales críticas. Al utilizar el endecasílabo, un verso más largo que el octosílabo tradicional, lógicamente la rima tardaba más en llegar, y todavía peor si se echaba mano del encabalgamiento y no de la esticomitia: la rima quedaba totalmente difuminada. Si a ello se le añade el des-

tierro de los versos oxítonos que antes ayudaban a remarcarla y de pronto pasan a ser vistos como «ranciedad cancioneril» (Rico, 1983: 549), se comprende que surgiera la duda acerca de si la nueva poesía era verso o prosa. Frente a estas objeciones, Boscán se limita a comentar:

> [...] ¿quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquél que calçado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el un oído y os sale por el otro? (1986: 430).

Han sido tratadas ya las dos críticas principales lanzadas sobre la poesía italianizante, pero hay una tercera relacionada con la materia de esta poesía, que, según explica Boscán, es mucho más grave, más profunda que la de la poesía cancioneril. Aquí los críticos argumentan que la poesía es una actividad sobre todo para mujeres y que las mujeres no entienden de cosas profundas, sustanciales, pues lo único que buscan es una musicalidad agradable: el «son de las palabras y la dulçura del consonante» (Boscán, 1986: 430). En este caso, Boscán ni se molesta en contestar; prefiere elogiar hábilmente a las mujeres:

> Pues a los otros que dizen que estas cosas no siendo sino para mujeres no han de ser muy fundadas, ¿quién ha de gastar tiempo en respondelles? Tengo yo a las mujeres por tan sustanciales, las que aciertan a sello, y aciertan muchas, que en este caso quien se pusiesse a defendellas las ofendería (1986: 430).

Finalmente, casi adivinando el futuro, Boscán se despide diciendo que si no tiene demasiado éxito hay que comprender que ya ha hecho bastante con ser el primero, con empezar, y que ahora les toca a otros hacerlo mejor. Y en efecto, así será. Tras sus pasos, irá desarrollándose la escuela petrarquista española, en la que, como ha señalado Alberto Blecua, cabe al menos distinguir dos generaciones: «la de Garcilaso y sus seguidores, con Petrarca como modelo, y la de Herrera y fray Luis de León, que parte de Garcilaso» (1980: 431).

2.5. El culto a la dificultad poética

Conviene recordar ahora que el petrarquismo es un sistema poético caracterizado por un alto grado de topificación temática y expresiva. La sobrecarga de tópicos, la convención, dejaba márgenes poco generosos a la originalidad y hacía que los resultados fueran cada vez más previsibles, de ahí que Francisco Rico definiera el petrarquismo como «un *ars* combinatoria extraña a cualquier azar» (1978: 325). Sin embargo, esta situación no excluye la posibilidad de que, en momentos concretos, asome el *ingenium* del poeta. Pues en la mentalidad de un poeta áureo, que situaba la imitación en el centro de la actividad poética y estaba convencido de que se podía ser original a través del método imitativo, la noción de originalidad quedaba reducida a logros estéticos conseguidos desde temas y recursos consagrados en la tradición, nunca al margen de ellos. Tenía que llegarse a la originalidad, a la belleza poética, desde la imitación, tomando como punto de partida obligado una tradición tópica. Ése era el desafío. Ser original significaba ser capaz de dar una nueva forma a un material heredado. En estas circunstancias, como vio José M.ª Pozuelo Yvancos, «la genialidad» sólo es posible desde «un remoldeamiento del tópico» (1977: 7), pues los poetas sólo podían mostrarse originales a partir de una tradición de recuerdos y de estímulos literarios, luciendo continuamente su erudición, de ahí que Antonio García Berrio conciba al poeta áureo como un «creador en permanente compañía» (1978: 23).

Al analizar la esencia del petrarquismo se advierte cómo el principio estético de la *imitatio* condujo a la automatización de una lengua poética configurada por un número reducido de tópicos temáticos vinculados a la lexicalización de unos mismos recursos expresivos. La presencia —la omnipresencia— de un código poético lexicalizado, automatizado, reduce las posibilidades de creatividad en el poeta, es decir, reduce las probabilidades de aparición de lo imprevisible. El uso constante del mismo código convierte la creación poética en una actividad automatizada, y aunque no se sienta la necesidad de neutralizar esa automatización, lo cierto es que ésta obliga a un mayor esfuerzo creativo, pues el poeta tiene ante sí el reto de conseguir una combinación original a partir de unos elementos tópicos. La originalidad absoluta, la innovación, supone un ideal remoto, una utopía reservada para poquísimos privilegiados y, aunque no se niega, lo cierto es que el camino más habitual para conseguir logros estéticos originales será el de la complicación del código a través de la intensificación de recursos estilísticos. Lo que desembocará con el tiempo en un fenómeno curioso e inesperado: el culto a la dificultad poética.

En el siglo XVI, el cultivo de la poesía es ya uno de los requisitos básicos del buen cortesano, un síntoma evidente de refinamiento, un distintivo que lo separa de las zafias costumbres del vulgo. Pero en el XVII se intensifica este afán aristocrático, minoritario, y el poeta, con su arrogancia elitista, se lanzará a la búsqueda deliberada de una poesía difícil, hermética, sólo accesible para una minoría selecta. Esa búsqueda de una poesía ininteligible y oscura para el profano es, de hecho, lo que hermana a los poetas del Barroco, lo que les confiere una indudable unidad, de ahí que Antonio Vilanova vea en esa dificultad perseguida «el fondo común a todo el barroquismo literario» (1968: 643). Quedan lejos los años en los que se creía que conceptismo y culteranismo eran fenómenos opuestos; hoy la crítica ha evolucionado tanto que, paradójicamente, vuelve a estar donde estaban los críticos contemporáneos de los poetas barrocos. Es lo que sugiere José Manuel Blecua al señalar:

> [...] nadie cree hoy en la dicotomía de culteranismo y conceptismo, porque las raíces son las mismas. Los propios contemporáneos de Góngora no establecieron esas direcciones poéticas o escuelas, que son producto de la crítica muy posterior (1984: 15).

La guerra literaria que estalla en el primer cuarto del siglo XVII es una guerra entre seguidores y detractores de Góngora, no entre culteranos y conceptistas. Nadie podía enfrentarse a los conceptistas sencillamente porque, en esos momentos, como asegura Antonio Vilanova, el conceptismo «no existe como verdadera escuela ni es designado jamás con este nombre por los escritores españoles de la época» (1968: 657). Conceptismo y culteranismo son bifurcaciones de un mismo camino, senderos que se separan después de haber estado fundidos y que, en el fondo, conducen al mismo lugar. Ambos estilos aprovechan la herencia petrarquista que les ha legado el Renacimiento y ambos se proponen un mismo objetivo: la búsqueda deliberada de la dificultad. Así lo aseguraba Menéndez Pidal: «Oscuridad, arcanidad, es principio que aparece como fundamental en la teoría del culteranismo y del conceptismo, estilos al fin y al cabo hermanos» (1955: 30). Esos dos estilos no tienen por qué excluirse; nada impide al escritor barroco servirse tanto de los recursos considerados conceptistas como de los gongoristas o cultistas para conseguir una poesía difícil. Y es que, como aseguraba José M.ª Valverde, «un poeta barroco auténtico no escribe nunca en un solo estilo» (1985: 49).

Hay quien piensa que todavía «es justificable y útil mantener una distinción entre el cuteranismo y el conceptismo», siempre y cuando no se olvide que esos dos estilos parten de una misma base y se dirigen hacia un mismo destino, es decir, siempre y cuando se acepte que «tan conceptista era Góngora como Quevedo» (Parker, 1952: 345). Aunque «el procedimiento metafórico, que se reconoce ser idéntico en los dos estilos, es lo genérico» (Parker,

1952: 346), lo cierto es que cada uno de esos dos estilos dispone de unos rasgos específicos, diferenciadores, de unas señas de identidad propias. Las coincidencias se dan en una amplia zona, tan amplia que «es más lo que les une que lo que les separa» (Santos Alonso, 1984: 42). Y lo que los une es, conviene insistir, la persecución de una poesía difícil. Esa dificultad el poeta la crea basándose sobre todo en dos procedimientos, tal y como lo explica Rosa Navarro:

> La expresión de su saber a través de la exhibición de sus lecturas —citas de poetas clásicos e italianos— y de contenidos que suponen un estudio —que van desde datos geográficos a alusiones mitológicas—, y la puesta en práctica de un dominio de técnicas retóricas que incluye el de las fórmulas existentes en el lenguaje poético (1993: 42).

Partiendo de esos procedimientos, cada estilo marca su propia huella. Así, los cultistas —dice Santos Alonso— «son difíciles, generalmente, en la estructura superficial del lenguaje mediante amplificaciones sintácticas, como la perífrasis, un uso más acentuado que el de los conceptistas del hipérbaton, de los cultismos y de las alusiones mitológicas», mientras que los conceptistas «son difíciles por su concisión sintáctica que se corresponde con la amplificación o intensificación semántica de múltiples significados en las palabras, bien sean irónicos o satíricos, bien sean graves o pesimistas» (1984: 46-47). Pero recuérdese: un poeta barroco auténtico no escribe nunca en un solo estilo.

Puede decirse que durante el Barroco se advierte un afán renovador de la estética clásica, se siente un cansancio de los materiales y formas renacentistas y surge una necesidad de superación, de encontrar nuevos caminos poéticos, pero, paradójicamente, esos nuevos caminos se buscan aprovechando los materiales heredados del Renacimiento. Como escribió José M.ª Valverde, «la poesía entra en el Barroco exacerbando y complicando el sistema renacentista, pero sin abandonarlo en absoluto» (1985: 47). El resultado de esa complicación será a menudo una poesía hermética, a veces incluso para las personas instruidas y familiarizadas con la cultura clásica. Y es que los poetas del momento dan rienda suelta a su imaginación en busca de los hallazgos poéticos más inusitados. Para el hombre del Barroco, el universo es una vasta red de correspondencias y el poeta se lanza a descubrir los más insospechados paralelos entre las cosas. Como escribe Lázaro Carreter, el escritor «con su esfuerzo acrobático, ha de ir tejiendo una red de conexiones» (1956: 358). El anhelo de originalidad sin límites lleva a los poetas, por el afán de asombrar, a buscar las más recónditas correspondencias entre los objetos y se acabará formando una lengua poética difícil, sólo apta para especialistas.

Según José Antonio Maravall, existen unas causas socio-políticas que explican el fenómeno. Sostiene el prestigioso historiador que con el cultivo de la dificultad se pretendía operar sobre el público «atrayéndole, sujetando su atención, haciéndole partícipe de la obra, haciéndole esforzarse en su desciframiento, provocando por esa vía una fijación de la influencia de la obra en el lector» (1990: 447). Ante una poesía difícil, el lector no puede adoptar una actitud pasiva, tiene que esforzarse por comprender y de ese modo se consigue, según Maravall, «hacer más profunda la huella que una obra, un espectáculo, etc., dejan en el espíritu del que recibe su impresión» (1990: 449). Lo que Maravall quiere destacar es un factor clave de la cultura del Barroco: el dirigismo político. Está convencido de que quienes ostentan el poder se sirven de una serie de mecanismos psicológicos, de dominio y dirección de la voluntad, para tener controlado cualquier peligro que atente contra sus privilegios. Porque el absolutismo monárquico es, por definición, conservador, y, consciente de que existe «una inclinación natural, innata, que arrastra al hombre hacia lo nuevo», recurre a las técnicas necesarias para dominar la voluntad de quienes están bajo su poder «a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social» (1990: 453; 132).

Pero el hombre del Barroco tenía detrás al hombre del Renacimiento, y en el Renacimiento esa tendencia innata a la novedad había dado frutos demasiado importantes como para ser olvidados, de modo que el absolutismo monárquico del XVII tenía que encontrar una vía de desahogo para satisfacer esa necesidad de renovación porque una excesiva represión podría traer pésimas consecuencias. Sin duda, lo mejor era encontrar el terreno ideal para que esa curiosidad por lo nuevo pudiera manifestarse sin que los posibles cambios supusieran una amenaza. El cambio es el gran enemigo del absolutismo, pero, si no queda más remedio que cederle algún terreno, tendrá que reservársele aquellas áreas donde lo nuevo sea menos grave para la conversación del orden social y donde, en el peor de los casos, el peligro pueda cortarse rápidamente. La literatura, las artes en general, serán el terreno elegido porque, en principio, constituyen un ámbito inofensivo. Ahí sí se permite, aunque con recelos, que se exalte la novedad, pero se trata de unos límites demasiado estrechos y por eso el afán de renovación se dispara con más fuerza y se produce así un inusitado entusiasmo por la extravagancia. No se aceptarán ya los preceptos que coarten la libertad artística y se dará rienda suelta a la imaginación.

Del culto a la novedad al culto a la dificultad no hay demasiada distancia. El entusiasmo por lo extravagante, por lo raro, conducirá al entusiasmo por toda invención original y sorprendente, ya se trate de inventos técnicos, ya de inventos lingüísticos, de difíciles complicaciones expresivas. Los artificios sintácticos y estilísticos fascinarán al poeta barroco, que desafiará continuamente a su ingenio en busca del verso que exija un mayor esfuerzo interpretativo por parte del lector. Sin darse cuenta, los poetas barrocos estarán colaborando con el poder y corroborarán lo que Maravall ha resumido con una frase lapidaria: «Toda la autoridad que se le quita a Aristóteles, se le da, multiplicada, al rey absoluto» (1990: 460).

Las causas sociopolíticas en las que insiste Maravall trazan una línea coherente que conduce hasta el culto a la dificultad; sin embargo, si nos ceñimos a los textos, tendremos que convenir en que el culto a la dificultad parece hundir sus raíces sobre todo en la lucha emprendida por varios humanistas durante el Renacimiento para dignificar la lengua romance y elevarla al artificio de la latina. Como escribe Antonio Vilanova, con autores como Nebrija, Herrera, el Brocense y Francisco de Medina se desencadena «un movimiento de tendencias minoritarias, cultas y eruditas que persigue el enaltecimiento y dignificación de la lengua y de la literatura vulgar» (1968: 576).

En 1561, en su *Poetices libri septem*, Scaligero propugna la doctrina de la imitación que autores como el Brocense defenderán por considerarla inherente al acto mismo de la creación poética. Y la imitación, sobre todo si es entendida como imitación ecléctica, está íntimamente unida a la erudición poética, pues para llevarla a cabo el poeta precisaba toda una serie de conocimientos que debía adquirir mediante el estudio de los clásicos. Debía dominar perfectamente al menos cuatro códigos básicos de los que se había nutrido la tradición poética que lo precedía: el de la mitología grecolatina, el del Neoplatonismo, el de la geografía poética y el de los bestiarios medievales. Era preciso, además, conocer bien toda una serie de recursos expresivos y de fórmulas poéticas o tópicos que se encontraban magníficamente expuestos en las obras de los autores clásicos y de algunos más cercanos en el tiempo, como Dante, Boccaccio y Petrarca. Es interesante consultar, en este sentido, el *Libro de la erudición poética* (1611), de Luis Carrillo y Sotomayor. Insiste allí este autor en que, para diferenciarse del mero versificador, el poeta auténtico debe conocer a los clásicos y tener noticia de las historias mitológicas que tanto proliferaron en la Antigüedad grecolatina, e intenta demostrar con sus observaciones «en los poetas las buenas letras cuánto sean necesarias» (1990). Escribe, por ejemplo:

> [...] la Poesía usada de algunos modernos deste tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena, y imitándoles, se ha de tratar con su agudeza, elocuciones y imitaciones, y no igno-

rar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren. Luego la Poesía fundada en contrario desto no será Poesía, pues en eso —como se ha probado— se diferencia el poeta del versificador, si es, como es cierto, que no se pueden dar dos cosas en un sujeto contrarias y juntamente verdaderas (1990: 345).

Carrillo defiende una doble dificultad conceptual y estilística, pues propugna una poesía difícil basada en la docta dificultad de los conceptos tanto como en la dignidad y alteza de la expresión. Refiriéndose al vulgo, escribe: «contra éstos enderezo mis razones; contra éstos se atreven a desencerrarse estas pocas palabras» (1990: 325). Y, más adelante, insiste: «Engañóse, por cierto, quien entiende los trabajos de la poesía haber nacido para el vulgo» (1990: 336). Está claro que, para Carrillo, el poeta erudito tiene que escribir sólo para sus semejantes, es decir, para eruditos, de ahí sus palabras:

> No con facilidad se dejarán conocer estas cosas de los no muy verdaderos sucesores de las buenas letras, y ellas menos recogerán debajo de su amparo a aquellos que en desvelos no hubieran calificado las intenciones de su ingenio con ellas (1990: 357).

El afán de imitar a los clásicos inspira toda la preceptiva del Renacimiento y ya se ha visto cómo esa imitación está estrechamente vinculada a la dignificación de la lengua romance, pero conviene señalar además que la imitación de los poetas antiguos y de los contemporáneos italianos desembocará finalmente en una concepción erudita de la poesía. Pues para no caer en el mero plagio es necesaria una imitación compuesta, y sólo es posible llevarla a cabo tras muchas horas de estudio, cuando se cuenta ya con una sólida erudición. Así se entiende en el Renacimiento, pero la repetición de unas mismas fórmulas hasta la saciedad y el hecho de que las fronteras, tan débiles, entre la imitación y el plagio se crucen cada vez con mayor frecuencia, acabarán convirtiendo la actividad poética en una mera recreación de lo heredado. Es lo que sugiere Antonio Vilanova cuando escribe:

> El cultivo sistemático de la inspiración artificial y literaria extraída de los más perfectos modelos de la antigüedad grecolatina y volcada en los poetas españoles hacia una denodada imitación de los poetas italianos, había de originar la constitutiva falsedad y amaneramiento de nuestros poetas del barroco, la aterradora repetición de tópicos y fórmulas estereotipadas, y la constante apropiación de temas e ideas de la tradición petrarquista que inspiran en su integridad el repertorio de los siglos XVI y XVII (1968: 572).

Pero antes de que se produzca ese amaneramiento del que habla Vilanova, lo interesante es observar cómo la preocupación de los primeros humanistas por la lengua romance inicia un largo proceso que desemboca en la creación de una lengua literaria cada vez más alejada de la usual. Los poetas doctos irán profundizando en la poesía de los clásicos e irán dominando cada vez más los recursos retóricos; a su vez, se irán familiarizando con las historias de los antiguos mitos y las incorporarán a su repertorio poético, convencidos de que quienes compartan su misma erudición sentirán la satisfacción intelectual de descifrar cualquier alusión mitológica.

Para llevar a cabo la imitación ecléctica, las fuentes principales eran —según se ha visto ya— los autores grecolatinos y los italianos como Dante, Boccaccio o Petrarca. Sobre todo Petrarca. El autor del *Canzoniere* desencadenará un fenómeno poético sin precedentes. Begoña López Bueno lo resume con estas palabras: «Convertido el petrarquismo en lengua de género, surgió una verdadera legión de poetas que se expresaban bajo un código común» (1990: 35). Ese código es el que llega, aunque ya demasiado gastado, a manos del poeta barroco, y éste, en lugar de abandonarlo, lo aprovecha para demostrar su creatividad. El cami-

no de la *imitatio* parece haberse agotado y se recurre a la *inventio*, la religión del ingenio (Blecua, 1984: 12). Es entonces cuando verdaderamente la dificultad poética entra en escena. No se trata ya de alejarse del vulgo ignorante, principio aristocrático que se da, de hecho, por sobreentendido; al que se desafía ahora es al hombre docto. Se le pone a prueba invitándolo a descifrar versos realmente difíciles. Y no se trata de una dificultad gratuita. En primer lugar, sigue siendo un paso más, el definitivo, hacia la dignificación de la lengua romance, pues lo que se intenta demostrar es que por fin se ha prestado a las letras tanta atención como se le había prestado a las armas, y gracias a ello la lengua castellana ha alcanzado ya el artificio de la latina y de la toscana (Navarro, 1991: 70). Pero existe además una motivación estética: a fuerza de cultivar la dificultad, a fuerza de intentar cada vez un mayor artificio, se acaba viendo en esa dificultad un factor estético. La lucha por equiparar el castellano a las lenguas más ricas y artificiosas conduce inesperadamente hasta esta sorpresa. De modo que la dificultad empezará a ser cultivada, ya no por necesidad, sino porque se la considera un fin en sí mismo, un camino ideal hacia la belleza poética. Se descubre que es además útil porque, como indica Antonio Vilanova, «la oscuridad tiene la utilidad indiscutible de aguzar el ingenio» y deleitable «porque el esfuerzo que ocasiona la dificultad deleita el entendimiento del hombre docto» (1968: 647), de manera que la autoridad de Horacio, su *aut prodesse aut delectare*, avala el nuevo descubrimiento.

Sin embargo, un obstáculo importante tenían que superar los poetas que rendían culto a la oscuridad poética. Todos ellos —eruditos, al fin— conocían muy bien el sistema de la Retórica clásica, y sabían que defender la oscuridad suponía defender lo que en ese sistema se contemplaba como un vicio condenable por atentar contra la virtud elocutiva de la *perspicuitas*, la claridad discursiva. De ahí que se opte a veces por matizar qué tipo de oscuridad exactamente se estaba defendiendo. Así entre la *oscuridad* —que sólo conduce a enigmas indescifrables incluso para el docto y que, por tanto, es un vicio reprobable— y *dificultad* —que exige un considerable esfuerzo interpretativo para ser vencida, pero que puede ser vencida con erudición y que además conduce a un placer intelectual—. De hecho, ya en el sistema retórico se contemplaba esta distinción entre una oscuridad total y una oscuridad parcial. Lausberg se ha referido a estas dos variantes. A una la llama «*obscuritas* sin dirección», es decir, oscuridad absoluta, extrema, que «no permite en modo alguno una comprensión», y la otra puede ser considerada «*obscuritas* de dirección imprecisa», que remite fundamentalmente a fenómenos de anfibología o ambigüedad (Lausberg, 1993: 76). Pero lo cierto es que los límites entre la dificultad y la oscuridad serán siempre muy relativos.

Lo interesante, en cualquier caso, es advertir cómo al final del camino emprendido para dignificar la lengua castellana aguardaba una sorpresa insospechable. Es posible, por supuesto, que esa dignificación no siempre fuera una tarea consciente y que, en muchos casos, los poetas buscaran simplemente la dificultad siguiendo una moda literaria, pero es seguro que los grandes autores no habían olvidado cómo empezó todo, y la prueba la tenemos en un documento de valor inestimable: la *Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron.*

2.5.1. *Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron (1613 o 1615)*

Cuando, en el Madrid de 1613, fueron divulgados en forma manuscrita la *Primera Soledad* y el *Polifemo* de Góngora, estos poemas supusieron el detonante de una auténtica guerra literaria. Dos bandos, en esencia, se enfrentaban: quienes pensaban que aquélla era una poesía demasiado oscura, ininteligible y por ello condenable, y quienes creían que esos

poemas eran la prueba de que el castellano podía ser sometido al mismo artificio que el latín y que la lengua toscana. Los principales ataques se centran en las *Soledades*, pues el *Polifemo* era considerado, por su temática mitológica, un poema heroico y, en consecuencia, se le podía permitir una cierta recreación estilística, pero el caso de las *Soledades* es distinto: el tema —un náufrago peregrino que llega a un ámbito rural, lejos de la corte, y es acogido por unos pastores— resultaba demasiado trivial como para que quedara justificado el impresionante despliegue de recursos expresivos utilizado en la composición del poema (Carreira, 1998: 226). Por eso, cuando las *Soledades* empiezan a ser ampliamente difundidas por la corte surgen de inmediato las primeras críticas. Y, acto seguido, aparecerán también voces amables en defensa de esta poesía, voces que proceden del círculo de amigos y admiradores de Góngora, todos ellos «intelectuales de alto nivel», asegura Robert Jammes (1994: 85). Según Emilio Orozco (1973), la primera de estas defensas viene representada por las *Advertencias para inteligencia de las Soledades*, de Andrés de Mendoza —o de Almansa y Mendoza—. Se trata de una defensa de los rasgos estilísticos usados por Góngora y censurados por sus detractores. Y pretende ser también una explicación de los pasajes oscuros, tarea en la que —se sospecha— el propio Góngora orientó a Andrés de Mendoza (Orozco, 1973: 168). Éste recurre a abundantes citas eruditas como refuerzo de sus argumentos de defensa. Su texto está escrito con un tono desafiante y despectivo. Lo que Andrés de Mendoza quiere es provocar a los detractores de Góngora, les invita a poner por escrito sus ataques, que le parecen totalmente injustificados y síntoma evidente de su falta de erudición. Varios poetas debieron darse por aludidos; entre ellos, sin duda, Juan de Jáuregui —autor del *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*—, Quevedo y Lope de Vega.

Probablemente por consejo del propio Góngora, Mendoza dedica esta defensa al duque de Sesa, gran admirador de la poesía gongorina (Orozco, 1973: 1968). Esto supone un problema para Lope, enemigo de Góngora, pero secretario y confidente del duque de Sesa. Debió parecerle una auténtica provocación; era como si las *Advertencias* se las dedicaran en realidad a él, o como si lo desafiaran a escribir poesía de la calidad de las *Soledades* (Orozco, 1973: 170). De todos modos, al principio Lope no ataca a Góngora. Lo más probable es que no quisiera ofender a su señor, el duque de Sesa, atacando a un poeta al que él admiraba. Se habla, además, del «respeto» e incluso «temor reverencial» que le inspiraba Góngora a Lope como posible causa del silencio —al principio— de éste (Orozco, 1973: 170). Pero también hay que tener en cuenta que en esos momentos Lope está llevando una vida apartada en Toledo, y no en Madrid, que es donde se divulgan las *Soledades*. Aunque luego regresa a la corte, se impregna del ambiente que allí se respira y ya no puede reprimirse más: sale al ataque. En realidad, Lope no está solo en estos ataques; más bien encabeza un grupo de detractores de Góngora que permanecían más o menos encubiertos (Orozco, 1973: 172). De ese grupo sale una carta dirigida a Góngora en tono completamente irónico para aconsejarle sobre las *Soledades* y para comentar el hecho de que se haya encargado Mendoza —al parecer, personaje despreciado por sus servilismos y por entrometerse siempre en todo (Orozco, 1973: 169)— de divulgarlas por la corte. El título de la carta, fechada el 13 de septiembre de 1615 —según el manuscrito encontrado por Emilio Orozco en la biblioteca del duque de Gor, aunque Antonio Carreira encontró la misma carta en otro códice con fecha más temprana: 13 de septiembre de 1613 (Jammes, 1994: 612-613)—, reza: *Carta escrita a don Luis de Góngora en razón de las Soledades*. Muy probablemente —pensaba Orozco, pero lo niegan otros autores, como Robert Jammes (1994: 613)— la redactó el propio Lope, aunque siempre quiso permanecer oculto para evitar ataques directos de Góngora. Está escrita como si el autor fuese un admirador de Góngora, amigo y devoto suyo. La ironía es, pues, evidente. El supuesto amigo se confiesa admirador de la poesía gongorina anterior a las *Soledades* —algo que no puede extrañar a nadie teniendo en cuenta que hacia 1610, y sin haber publi-

cado ninguna de sus poesías, Góngora era considerado, gracias a la transmisión manuscrita y oral, el mejor poeta de España (Jammes, 1994: 7-8)— y dice que no se cree que ese poema pueda ser de Góngora, a menos que se trate de una especie de broma y no esté escrito en serio. Tampoco entiende que se lo dejara en manos de Mendoza y no en manos de algún amigo culto, erudito, que, en lugar de dedicarse a aclarar pasajes oscuros haciendo ver que los entiende, le habría aconsejado lo mismo que ahora él le aconseja: retirarlo inmediatamente de la circulación pública. Como es fácil prever, el principal ataque tiene que ver con la oscuridad y la confusión de lenguas: no es un poema en castellano ni en latín ni en griego, sino una «jerigonza» en la que se mezcla todo: «le ha alcanzado algún ramalazo de la desdicha de Babel», se dice en la carta (1973: 175). El autor se refiere, claro, a los cultismos y a los neologismos, que ya Herrera defendía —como se recordará— porque enriquecían la lengua. Lo que más le preocupa a Lope —o al anónimo autor de la carta— es que Góngora se haya querido convertir en «inventor de dificultar la construcción del romance» (1973: 176). No le ve sentido a esto y le pide que justifique esta novedad demostrando que su poesía es útil, honrosa y deleitable. Le está pidiendo, pues, que justifique su nuevo estilo con argumentos clásicos —«escolásticos», dice Carreira (1998: 265)—; más concretamente con la consabida fórmula horaciana del *aut delectare aut prodesse*, a la que se le suma la característica de «honroso», criterio ético que puede ser considerado en cierto modo un vestigio medieval, pues recuerda la actitud de los Padres de la Iglesia frente al paganismo y al laicismo artísticos (Bobes *et al.*, 1998: 225). El autor de la carta añade además que, si se le demuestra todo lo que pide, entonces él le ayudará en la empresa porque toda novedad al principio necesita defensores. Curiosamente, esa misma conciencia de que la novedad necesita defenderse, justificarse, la había mostrado antes Boscán en la *Carta a la duquesa de Soma* al presentarse como el primer poeta castellano que se atrevía a escribir a la manera italiana. Boscán decía que él ya había hecho bastante con ser el primero y que lo que faltaba era que otros siguieran tras sus pasos y perfeccionaran su empresa. Pues bien, justamente la polémica gongorina supone la culminación, la máxima perfección alcanzable por ese camino que Boscán primero y, en seguida también Garcilaso, habían abierto en 1526.

Regresando ahora a la carta dirigida a Góngora, cabe observar que ésta fue escrita cuando ya hacía bastante tiempo que se conocían las *Soledades* —fueron divulgadas en 1613 y la carta está fechada en 1615, siempre según la versión de Emilio Orozco— y también cuando hacía bastante que se conocía la *Advertencia* de Mendoza, de modo que fue escrita en frío, de manera calculada, meditada. Estaba, pues, estratégicamente pensada para herir a Góngora con esos falsos elogios y con el encubrimiento del autor (Orozco, 1973: 175). Y la prueba de que esta carta hizo su efecto está en que Góngora responde inmediatamente y en un tono violento: es un claro síntoma de su profunda indignación. Su respuesta —aunque hay quien pone en duda, aunque no de un modo definitivo, la paternidad de Góngora (Jammes, 1994: 86; 614-616)— es del 30 de septiembre de 1615 y la carta que se le había enviado está fechada el 13 del mismo mes, es decir, tan sólo habían pasado diecisiete días. Hay que tener en cuenta, además, que Lope escribe desde Madrid y que Góngora está en Córdoba, de modo que la carta de Lope debió tardar unos días en llegar y, por tanto, la respuesta de Góngora fue realmente inmediata (Orozco, 1973: 179). Es cierto que a la luz de las últimas investigaciones —las de Antonio Carreira, sobre todo (1998)—, toda esta cuestión de las relaciones entre Lope y Góngora puede ser puesta en duda. Lo interesante, en cualquier caso, es que la *Carta en respuesta*, aunque escrita desde la indignación, demuestra una absoluta conciencia de Góngora sobre la renovación poética que encabeza. Se le pide que justifique la oscuridad de su poesía demostrando que ésta puede ser útil, honrosa y deleitable, y Góngora acepta el reto. Se refiere primero a la utilidad. La poesía deviene útil —asegura Góngora (1973: 181)— para «la educación de cualesquiera estudiantes de estos tiempos», y en cuanto al pro-

blema concreto de la oscuridad poética, Góngora afirma que la oscuridad tiene la utilidad de avivar el ingenio porque obliga a esforzarse en la interpretación de los versos y el lector tiene que aprovechar toda su erudición para alcanzar lo que con una lectura superficial no puede alcanzarse. Y de ahí se deduce el deleite que comporta la oscuridad: cuando el lector, con su esfuerzo, ha conseguido vencer la dificultad conseguida con la acumulación de figuras retóricas, la complicación de la sintaxis, la presencia de cultismos, neologismos y referencias eruditas, experimenta el placer, la satisfacción de haber logrado un resultado feliz, es decir, de comprender el sentido de los versos. Es, pues, un placer intelectual lo que la oscuridad puede llegar a proporcionar. Escribe Góngora exactamente: «[...] pues si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y midan con su concepto, descubriendo lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho» (1973: 182). Y en cuanto a la última de las exigencias que se le hacen, la de que su estilo poético sea «honroso», Góngora responde con palabras de inestimable importancia, pues iluminan claramente cuál es el fin último de su innovación:

> De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía; si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina [...] (1973: 181).

Importa detenerse en este punto. Dos cuestiones asoman en estas significativas palabras. Por un lado, Góngora no esconde una actitud clasista, aristocrática: él quiere ser entendido únicamente por los doctos, los eruditos; ellos son sus únicos interlocutores válidos. Luego lo dejará más claro aún: «Demás que honra me ha causado —afirma— hacerme escuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda [...]» (1973: 181). Casi las mismas palabras, curiosamente, había utilizado mucho antes Boccaccio en la *Genealogía de los dioses paganos*, concretamente en el capítulo titulado «No ha de ser condenada la oscuridad de los poetas». Reconoce allí Boccaccio que los poetas «alguna vez son oscuros, pero siempre explicables si a ellos se acerca una inteligencia sana», advierte, además, que «algunas cosas parecen oscuras, aunque sean clarísimas, por el defecto de quien las contempla» y que «algunas otras son por su propia naturaleza tan profundas que no sin dificultad la agudeza incluso de una noble inteligencia puede penetrar en el secreto de éstas» (1983: 832). Asegura también Boccaccio que la oscuridad poética es necesaria para estimular al lector, para desafiarlo, «porque a las cosas que puestas a la luz habrían perdido valor, buscadas con el esfuerzo de los ingenios y comprendidas de modo distinto al ser finalmente descubiertas, las hacen más caras» (1983: 832). Si Góngora se refiere al placer intelectual experimentado tras la esforzada descodificación del poema, ya Boccacio —y también Petrarca en las *Invectivas contra un médico*— había insinuado antes la misma idea al defender el estilo oscuro «que, puesta por delante una dulce fatiga, atiende a la vez al placer y a la memoria» (1983: 834). Y, finalmente, si Góngora asegura que «no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda», Boccaccio concluye este capítulo de la *Genealogía* con estas interesantes palabras:

> Y si alguien no puede llegar a donde desea por un camino, que emprenda otro, y si se le presentan obstáculos que coja otro hasta que, si sus fuerzas tienen vigor, les parezca claro lo que antes les parecía oscuro. Pues por consejo divino se nos ha prohibido dar a los perros lo santo y por esto mismo arrojar perlas ante los cerdos (1983: 834).

Pero el orgullo de Góngora no sólo nace —recuérdese— de haber conseguido hacerse oscuro a los ignorantes, sino también —y se diría que sobre todo— de haber conseguido que

«nuestra lengua, a costa de mi trabajo, haya llegado a la perfección y alteza de la latina» (1973: 181). Es obvio que estas palabras remiten al proceso de dignificación de la lengua castellana. Góngora demuestra ser perfectamente consciente de que su estilo poético supone un paso más, el paso decisivo, en la lucha emprendida por varios eruditos y poetas para enaltecer la lengua vulgar. Una declaración muy parecida a la suya la hace Luis Carrillo y Sotomayor en las últimas líneas del *Libro de la erudición poética*, lo que prueba que existía una conciencia bastante generalizada de esta problemática. Tras exponer sus reflexiones sobre la dificultad poética, escribe Carrillo:

> Hame movido a vencer la copia destas dificultades, el número de censuras que podrá haber contra este discurso, las buenas esperanzas que puedo prometerme de que tan ilustre lengua como la nuestra, si desigual, ya sea con paz de la latina, no menos copiosa que la toscana [...] (1990: 380).

Observaciones de este tipo prueban claramente que la verdadera utilidad de la poesía oscura —o, si se prefiere, difícil— es la de haber elevado la lengua vulgar a la altura de la latina y de la toscana. Si en el Barroco lo importante ya no es tanto respetar unas reglas, sino demostrar la agudeza del poeta sorprendiendo con construcciones difíciles e inesperadas, es porque existe una importante motivación de fondo. Una motivación que demuestra cómo entre Renacimiento y Barroco no se da ninguna ruptura radical, sino una continuación y, sobre todo, una intensificación: en el Barroco se recrean los mismos tópicos poéticos del Renacimiento, pero son utilizados sólo como base sobre la que edificar una poesía deliberadamente oscura que lleve a la culminación el proceso de dignificación de la lengua vulgar que se había iniciado en la época anterior. Se asiste así a la creación de una lengua poética cada vez más alejada de la lengua cotidiana, cada vez menos inteligible para quien no sea un erudito. Este proceso permite advertir, además, cómo progresivamente se produce un abandono de la mentalidad dogmática y normativa del clasicismo en favor de la libertad creativa característica del Barroco. Pues es obvio que la poesía deliberadamente oscura del gongorismo es fruto de un derroche de ingenio por parte del poeta, que decide hacer frente a la presión coercitiva de las reglas clásicas y dar rienda suelta a su imaginación. A lo largo del siglo XVII, cada vez será más frecuente la aparición de nuevas formas poéticas que inauguran una lucha denodada «por liberarse de los corsés impuestos por las preceptivas» (Asensi, 1998: 234).

Pueden tomarse como referencia las célebres polaridades horacianas *(res/verba, delectare/docere, ingenium/ars)* para advertir cómo el sistema clásico evoluciona desde posturas conservadoras en las que predomina la línea *ars-res-docere* hacia posturas más progresistas en las que dominan los otros componentes de las tres dualidades: *ingenium-verba-delectare* (Bobes *et al.*, 1998: 390). Pues parece obvio —y a la luz de la polémica gongorina puede apreciarse con suma claridad— que la poesía que va poco a poco imponiéndose por su calidad en el siglo XVII —piénsese que incluso terminaron por sucumbir al encanto del nuevo estilo encabezado por Góngora quienes habían sido sus más duros críticos, como es el caso de Lope de Vega o de Juan de Jáuregui— es una poesía que surge como «fruto de una imaginación desbordada y alejada de los mecanismos poéticos tradicionales» y, por tanto, una poesía en la que domina el *ingenium* sobre el *ars*; es decir, se impone la idea de que la creación artística es más el resultado de un ingenio natural que del respeto a una serie de reglas (Bobes *et al.*, 1998: 385). Durante el Renacimiento, el arte era entendido como disciplina que se concreta en la obediencia a unas reglas que se presentan en nombre de la autoridad de Aristóteles y de Horacio —como en el Neoclasicismo se presentarán en nombre de la razón—, pero en el nuevo estilo poético del XVII son claramente los ornamentos formales los que van pasando a primer plano, por encima de los aspectos de contenido, pues se persigue mucho más el *delectare* que el *docere*. Aunque Góngora justifique sus versos asegurando que

tienen la indudable utilidad de aguzar el ingenio de quien se atreve a enfrentarse a ellos, parece evidente que le importa más destacar la idea de que el lector puede obtener como recompensa, si es capaz de vencer la dificultad ocasionada por la erudición del poeta, una sensación de orgulloso placer intelectual. Ingenio, recreación en los recursos expresivos y deleite marcan, pues, la línea dominante en la nueva estética, y son una prueba evidente de cómo va desmoronándose progresivamente el edificio clasicista (Bobes *et al.*, 1998: 387). En el ámbito del teatro, un claro síntoma de este desmoronamiento —que no será definitivo debido a la reacción neoclásica— se advierte en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega. Y es que el paso de la mentalidad reguladora y dogmática del clasicismo a la libertad creativa del Barroco se aprecia mejor en el campo de la literatura dramática porque en torno a ella giran la mayor parte de las cuestiones de preceptiva y las reglas clásicas ejercen allí una mayor presión. De hecho, durante el clasicismo francés el teatro será sin duda el género de mayor prestigio.

2.6. LOPE DE VEGA: *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO* (1609)

En medio del panorama dominado por las preceptivas clasicistas se encuentra el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega, que es una clara defensa de la libertad creadora por encima de recetas y normas. Se trata de un poema, una epístola, de 389 versos —endecasílabos blancos— que se publicó por primera vez en 1609 como apéndice de un libro del propio Lope titulado *Rimas* y que fue leído ante la Academia de Madrid o Castellana, conformada —a imitación de las academias italianas que surgieron en el Renacimiento— por un grupo de intelectuales que se reunían en casa de un amigo de Lope (José Prades, 1971: 11). Suele presentarse este texto como un desafío a la autoridad de Aristóteles y como una propuesta de una poética renovadora. Pero, en realidad, el poema de Lope tiene una primera parte en la que simplemente se recrean los tópicos teóricos del clasicismo porque el poeta quiere satisfacer el buen gusto de los académicos que le escuchan. No hay que olvidar, además, que Lope, a causa del éxito rotundo que tenía en los corrales de comedias, había generado muchas envidias y había sido acusado de ignorar los preceptos clásicos, las reglas del arte, de ahí que aproveche este poema para demostrar que las conoce muy bien. De hecho, muchos versos están claramente inspirados en la obra *Explicationes eorum omnium quae ad Comoediae artificium pertinent*, de Francesco Robortello, autor cuyo papel en el clasicismo es fundamental (Bobes *et al.*, 1998: 370). Directa o indirectamente —es decir, a través de Robortello—, Lope cita a Aristóteles y a Horacio en su poema. Desde el principio reconoce haber escrito sus comedias «sin el arte» (v. 16), es decir, sin ajustarse a los preceptos, pero lo más probable —sobre todo teniendo en cuenta que son éstos los primeros compases del poema— es que estemos ante el tópico de la *captatio benevolentiae* o ante un ejercicio de fina ironía. Lope se justifica por no ajustarse a los preceptos diciendo que los conoce muy bien, pero que no los sigue porque el estado en el que están siendo cultivadas las comedias en España ha degenerado tanto que ya sólo le interesan al vulgo, y si se componen con orden y seriedad, uno está condenado al fracaso:

> Mas porque, en fin, hallé que las comedias
> estaban en España en aquel tiempo
> no como sus primeros inventores
> pensaron que en el mundo se escribieran,
> mas como las trataron muchos bárbaros
> que enseñaron el vulgo a sus rudezas;

> y así se introdujeron de tal modo,
> que quien con arte agora las escribe
> muere sin fama y galardón, que puede,
> entre los que carecen de su lumbre,
> más que razón y fuerza, la costumbre.
> (vv. 22-32)

Con estos versos, Lope parece insinuar que son las circunstancias las que le fuerzan a escribir como escribe, al margen de los preceptos clásicos. El vulgo ya se ha acostumbrado a un tipo de comedias con muchas concesiones a su gusto, a su simpleza, y no aceptaría que se cambiara esa situación, por eso Lope confiesa:

> y cuando he de escribir una comedia,
> encierro los preceptos con seis llaves;
> saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
> para que no me den voces —que suele
> dar gritos la verdad en libros mudos—,
> y escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron
> (vv. 40-46)

Es el vulgo quien acude a los corrales de comedia y es por tanto su gusto lo que hay que satisfacer al escribir comedias, afirma el pragmático Lope:

> porque, como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio para darle gusto.
> (vv. 47-48)

No deja de llamar la atención que sea precisamente el gusto del público uno de los criterios que sirvieron de base para provocar el desmoronamiento de la teoría clasicista cuando, como ha podido verse ya, la tendencia cada vez más acusada en el siglo XVII es escribir poesía difícil pensando en un público que representa justo lo contrario del vulgo, un público erudito capaz de disfrutar con la brillantez del ingenio o de los artificios formales (Bobes *et al.*, 1998: 370). En cualquier caso, lo cierto es que tras las primeras consideraciones, Lope ofrece una breve exposición de la teoría de la comedia antigua. Así, cuando se refiere al fin último de la comedia se ajusta a la doctrina de Aristóteles: «imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres» (vv. 52-53). Es la idea de la poesía como *mímesis*, y Lope establece la diferencia entre comedia y tragedia también de acuerdo con los postulados aristotélicos: la comedia es imitación de «acciones humildes y plebeyas» (v. 59) llevadas a cabo por gente de esa condición, mientras que la tragedia es imitación de acciones nobles —«reales y altas», escribe Lope (v. 60)— llevadas a cabo por gente digna de ellas.

Precisamente por imitar las costumbres reales de una época a partir de gente plebeya, la comedia puede ofender a quien se dé por aludido y Lope alude a los problemas que esto ocasionó en épocas pasadas, cuando una especie de censura se ejerció sobre la comedia durante la Antigüedad —«Ya todos saben que silencio tuvo / por sospechosa un tiempo la comedia» (vv. 97-98)—, pero el resultado fue el nacimiento de una burla aún más cruel: la sátira.

La comedia se acerca a la historia al querer reflejar fielmente las costumbres y los vicios de su época, pues en ambos casos se muestra la verdad, y esto dignifica —dice Lope— al género cómico:

Con ática elegancia los de Atenas
reprehendían vicios y costumbres
con las comedias, y a los dos autores
del verso y de la acción daban sus premios.
Por eso Tulio las llamaba espejo
de las costumbres y una viva imagen
de la verdad, altísimo atributo,
en que corre parejas con la historia.
Mirad si es digna de corona y gloria.
(vv. 119-127).

Todas estas ideas no son nada originales; Lope no hace más que repetir lo que los preceptistas ya han dicho, y él mismo lo confiesa: «pero ya me parece estáis diciendo / que es traducir los libros y cansaros» (vv. 128-129). Ha considerado oportuno recordar estas normas básicas, sin embargo, para demostrar que las conoce muy bien, y para asegurar —probablemente con ironía— que lamenta que muchos autores no las respeten ya y escriban «contra el arte» (v. 135). Insiste una y otra vez en que lo correcto, lo verdadero, es lo que las normas del arte dictan. Y tras recordar esas normas, dice que va hablar del arte de hacer comedias desde su experiencia personal, pues eso es lo que la academia le está pidiendo, en definitiva:

Creed que ha sido fuerza que os trujese
a la memoria algunas cosas destas,
porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte;
y que decir cómo serán agora
contra el antiguo, y que en razón se funda,
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice.
(vv. 128-140)

Lo que Lope está diciendo es que quien quiera saber realmente cómo hay que escribir con propiedad, ajustándose a las normas, que lea a Robortello, que es un gran exégeta de Aristóteles, pero si se le pide a él su opinión sobre cómo conviene escribir comedias en este tiempo, entonces hay que prepararse para escuchar cosas distintas a las que postulaba Aristóteles. Lope lo dice claramente: la comedia se ha convertido en un monstruo —algo horrible— porque es el vulgo ahora el que marca las normas, pero corrigiendo un poco el erróneo gusto del vulgo puede darse con la fórmula ideal para no estar demasiado separado del arte auténtico —seguirlo rigurosamente es ya imposible— y para no apartarse tampoco demasiado —sería peligrosísimo— del gusto del vulgo. Éstos son sus versos:

Si pedís parecer de las que agora
están en posesión, y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico,
diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede,

que, dorando el error del vulgo, quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir al arte no hay remedio,
en estos dos extremos dando un medio.
(vv. 147-156)

Es decir, Lope busca el justo medio —horaciano, y también aristotélico— entre dos extremos para dar con la receta ideal de hacer comedias. Y recuérdese: es su experiencia personal —su exitosa experiencia— lo que le dicta cada uno de los comentarios que hace. Empieza entonces la segunda parte de su poema, la fundamental, pues es en ella donde expone su propuesta, su propio método de hacer comedias, y vemos cómo sacrifica algunos preceptos del clasicismo. Por ejemplo, atenta contra el decoro al permitir la presencia de reyes en la comedia: «Elíjase el sujeto, y no se mire / (perdonen los preceptos) si es de reyes,» (vv. 156-157). Resulta curioso el procedimiento que sigue Lope, pues viola el precepto pero busca algún argumento que lo justifique o alguna autoridad en la que apoyarse. Así, la presencia de reyes o de personajes nobles en la comedia se justifica porque ya Plauto presentó dioses en sus obras. Y la mezcla de lo trágico con lo cómico —otra de las fórmulas que Lope recomienda, en clara defensa de la tragicomedia— queda justificada porque así aumenta la variedad y, con ella, el deleite. En la Naturaleza misma —y en un conocidísimo verso del petrarquista italiano del siglo XV Serafino Aquilano: «E per molto variar natura è bella»— encuentra esta vez Lope la autoridad que lo respalda: «Buen ejemplo nos da Naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza» (vv. 179-180).

Lope respeta la unidad de acción —que no se inserten episodios marginales en la acción principal—, y exige —como Aristóteles— sobre todo coherencia interna en la obra, es decir, que exista una perfecta interrelación entre las partes que la conforman: «ni que della se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe el todo» (vv. 186-187). No considera necesario, sin embargo, respetar la unidad de tiempo, aunque sí aconseja que la fábula «Pase en el menos tiempo que ser pueda» (v. 193). En el menos tiempo, pero no necesariamente en sólo un día. Como una larga tradición antes que él, Lope cree que la unidad de tiempo es precepto aristotélico y por eso alude, no sin una pequeña dosis de ironía, a Aristóteles al tratar este asunto:

No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.
(vv. 188-192)

Que en sus reflexiones Lope sigue un justo medio entre los preceptos clásicos y lo que sabe que de veras le gusta al público se advierte cuando aconseja dividir la obra en tres actos —que era lo habitual en el teatro español de su tiempo—, imitar siempre lo verosímil («Guárdense [de] imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil», vv. 284-285) o mantener el decoro «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa», vv. 269-271), y al lado de estas normas clásicas pide que se tengan muy en cuenta cuestiones que están directamente relacionadas con el gusto del vulgo. Escribe, por ejemplo:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,

hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no la permita,
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara:
que no hay más que saber en lo que para.
(vv. 231-239)

Es obvia la practicidad de Lope: aconseja retardar la solución del conflicto al máximo porque si el vulgo presiente el final no tiene paciencia y se va. Otro ejemplo en esta misma línea se advierte cuando pide que nunca quede el escenario vacío porque la gente se aburre si no ve a nadie y encima la representación se alarga demasiado:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquïeta
y gran rato la fábula se alarga.
(vv. 240-243)

Un ejemplo más de la practicidad de Lope: aunque no sea muy decoroso que una dama aparezca vestida de hombre, hay que permitirlo —aconseja— porque es una de las trazas que más éxito tiene. Así lo explica él:

Las damas no desdigan de su nombre;
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
(vv. 280-283)

Es obvio que Lope tiene muy en cuenta la importancia de hacer concesiones al gusto del vulgo, pero va dosificando esas concesiones con alguna alusión a la necesidad de seguir respetando ciertos preceptos. En este sentido, no es nada extraño que se lo haya considerado «una figura de transición entre la teoría antigua y la realidad de la praxis literaria de su tiempo» (Bobes *et al.*, 1998: 372). De los preceptos clásicos que mantiene, destaca sobre todo el del decoro. Ya se ha visto que, pese a permitir que en la comedia se mezclen personajes de distintos niveles sociales, aconseja que cada uno hable en un estilo apropiado, de acuerdo con su condición. Incluso hace una propuesta original para mantener una perfecta adecuación entre el asunto tratado y la forma métrica, con lo que demuestra su preocupación por el decoro estilístico, además de su confianza en la eficacia estética de la polimetría:

Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
(vv. 307-312)

Cuestión de decoro es también la indumentaria de los personajes, y Lope pide que se tenga muy en cuenta este punto para evitar que se vea en escena —como ha ocurrido alguna vez, según asegura— «sacar un turco un cuello de cristiano, / y calzas atacadas un romano» (vv. 360-361).

Los consejos se extienden hasta el nivel de los recursos expresivos, pues Lope señala qué figuras retóricas son más recomendables:

Las figuras retóricas importan,
como repetición o anadiplosis;
y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones.
(vv. 313-318)

[...]

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice.
(vv. 323-326)

Se ajusta Lope a la mentalidad clasicista cuando se refiere a la utilidad de la comedia para corregir vicios sociales. Precisamente aconseja tratar «casos de la honra» pensando en esta cuestión:

Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas:
que la virtud es dondequiera amada;
(vv. 327-330)

Todos estos consejos, sumados, forman la receta ideal propuesta y muchas veces utilizada por Lope. Seguramente debieron ser escuchados con atención por todos aquellos que aspiraban a triunfar en los corrales, pues esos consejos los estaba dando el poeta —no el «autor», que era palabra para designar al director o al empresario— de más éxito en su época. Lope cierra el poema como lo había abierto, con una muestra de *captatio benevolentiae*, de falsa modestia. Se considera a sí mismo un bárbaro porque, después de haberse quejado del nivel de las comedias españolas, todavía se atreve a dar consejos que van contra los preceptos clásicos, que son los que enseñan a escribir correctamente. La despedida o epílogo —de acuerdo con la división tripartita que propuso José Manuel Rozas para este poema (Rozas, 1976)— está repleta de ironía. Soy un bárbaro, sí —parece decir Lope sin esconder su orgullo—, pero tengo ya hechas cuatrocientas ochenta y tres comedias y, salvo seis de ellas, todas las demás pecan gravemente contra el arte, razón en la que, muy probablemente, resida el secreto de la gran acogida que han tenido entre el público. Merece la pena leer estos versos:

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte

me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde
me llamen ignorante Italia y Francia.
Pero ¿qué puedo hacer, si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque, fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente.
Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor, de otra manera
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.
(vv. 362-376)

Tras estos versos, inserta Lope otros en latín, seguramente para impresionar a los miembros de la Academia y para demostrar una vez más su cultura.

A la luz de todo lo expuesto, está claro que aciertan quienes creen que el *Arte nuevo* «contribuye a demoler desde dentro el sistema de ideas del clasicismo» (Bobes *et al.*, 1998: 369). Desde dentro, desde luego, pues Lope se muestra absolutamente respetuoso con los grandes teóricos de la Antigüedad, aunque se vea obligado a esgrimir continuamente la ironía como arma de autodefensa.

Por otra parte, el poema de Lope demuestra que, frente a las poéticas oficiales —es decir, las que se ajustaban perfectamente a las reglas del clasicismo, como la del Pinciano, la de Carvallo o la de Cascales—, empezaron a surgir otras en la España de principios del siglo XVII —no sólo el *Arte Nuevo* (1609), de Lope, sino también el *Libro de la erudición poética* (1611), de Carrillo y Sotomayor, o el *Discurso poético* (1624), de Jáuregui— mucho más cercanas a la realidad poética de un momento en el que se estaba produciendo un claro divorcio entre la preceptiva y la *praxis* creativa (Asensi, 1998: 248). Está claro, en cualquier caso, que en la transición del Renacimiento al Neoclasicismo hay que contar con el paréntesis de la estética Barroca: un paréntesis de libertad, de culto a la creatividad y al ingenio frente a la esclavitud de las reglas clásicas.

3. El Clasicismo francés del siglo XVII

3.1. Introducción

El Barroco tuvo un importantísimo desarrolló en países como España e Italia, pero encontró una fuerte resistencia en Francia, donde nunca llegó a cuajar y de ahí que Francia tuviera un Clasicismo prácticamente ininterrumpido desde el siglo XVI al XVIII. Mientras en otros países durante el siglo XVII se desarrollaba el Barroco, en Francia este siglo suponía la culminación del Clasicismo. Se comprende bien esta situación teniendo en cuenta que Francia tuvo un Renacimiento tardío: la cultura renacentista empezaba a desarrollarse cuando en España e Italia ya había evolucionado hacia el Barroco. Esto hace que cuando en Francia los neoclásicos del XVIII —Voltaire, Rousseau, Montesquieu— miran hacia atrás no ven a representantes de una estética opuesta —no hay un Góngora o un Lope o un Quevedo—, sino a quienes consideran auténticos ídolos por haber llevado el Clasicismo a su máxima expresión: Molière, Racine, Corneille. Es decir: miran hacia atrás con una cierta nostalgia y lamentan que ya no haya tanta calidad.

De todos modos, todo lo dicho hasta ahora sobre un gusto clásico enfrentado al Barroco que no llega a cuajar nunca en Francia no es más que la opinión tradicional, la que suele darse sobre esta cuestión, pues lo cierto es que las más recientes investigaciones demuestran que Francia no pudo mantenerse totalmente al margen del Barroco europeo inmediato y acusó notoriamente su influjo (García Berrio/Hernández Fernández, 1990: 33). Por ejemplo: resulta evidente la influencia del teatro barroco español en Corneille.

Para comprender la filosofía del Clasicismo hay que tener muy en cuenta el fenómeno de las Academias que proliferaron en los siglos XVI y XVII como reuniones de intelectuales para debatir sobre distintos temas culturales. De estas reuniones va a nacer un claro intelectualismo que se concretará en una mentalidad cada vez más dogmática. En el siglo XVII, esta mentalidad se agudiza sobre todo en Francia, de ahí que el siglo XVII francés sea considerado tradicionalmente el siglo clásico por excelencia. En concreto, la época de apogeo del Clasicismo francés se corresponde con los años de gobierno de Luis XIV (1661-1715). Y dentro del Clasicismo francés merece ser destacada la Academia Francesa, que empezó siendo una Academia más entre muchas otras semejantes —un grupo de hombres de letras, de tendencia purista, que hacia 1629 se reunían en casa de uno de ellos: Valentin Conrart—, pero que el cardenal Richelieu, que llegó al poder en 1624, decidió convertir en academia oficial con una doble misión: elevar la lengua francesa y su literatura a primer rango europeo, y servir a los intereses propagandísticos del rey Luis XIV —celebrar sus hazañas militares— y del propio cardenal (Yllera, 1996: 105). La Academia Francesa decidió aceptar la propuesta de Richelieu en 1634 —recibían a cambio subvenciones e importantes privilegios— y en julio de 1637 el Parlamento francés la aceptó. Así, la Academia Francesa recibió la protección oficial de Richelieu y aceptó su sumisión a la Iglesia, al Príncipe y al Estado (Bobes *et al.*, 1998: 293). Respaldada por el rey Luis XIV —el rey Sol—, juzgaba a los principales dramaturgos según su mayor o menor respeto a las reglas clásicas.

En Francia, el siglo XVII es la gran época del teatro, género en torno al cual giran todas las cuestiones de preceptiva, algo que no puede sorprender teniendo en cuenta que en el ámbito teatral destacan en estos momentos dramaturgos como Molière, Racine y Corneille. Todos los autores que se pronuncian en estos momentos sobre los preceptos clásicos se basan en la *Poética* de Aristóteles y, especialmente, en los comentarios que de este texto hizo Ludovico Castelvetro en 1570. Precisamente fue Castelvetro quien inventó la regla de las tres unidades dramáticas manipulando el pensamiento de Aristóteles, y hacia 1628 la regla de las unidades cuaja fuertemente en Francia, sobre todo debido a la presión de Jean Chapelain, la principal figura de la crítica literaria francesa durante la primera mitad del XVII. También empieza a divulgarse con especial ímpetu en Francia el ideal de la mayor claridad posible, y en este sentido destaca el poeta François de Malherbe, considerado —aunque «abusivamente», advierte Alicia Yllera (1996: 93)— el primer forjador del Clasicismo francés, especialmente por afirmar que la belleza de una obra depende esencialmente de su perfección técnica, a la que debe someterse la inspiración (Yllera, 1996: 95).

3.2. La *Querelle des Anciens et des Modernes*

Aunque la preceptiva insistiera en divulgar las ideas clasicistas, lo cierto es que en la práctica literaria iban apareciendo en la Francia del siglo XVII géneros literarios nuevos —como la tragicomedia o la pastoral— que, lógicamente, no habían sido tratados por Aristóteles y esto supondrá un gran problema. Incluso a finales de 1620 aparece una generación de dramaturgos que se llaman a sí mismos los «modernos» —y que han sido llamados de diversas maneras: libertinos, barrocos, románticos de 1620, etc. (Yllera, 1996: 96)— porque

prefieren cultivar los géneros nuevos antes que seguir recreando los géneros clásicos. Estos autores serán conocidos como la Generación de 1628. Entre ellos se encuentran Du Ryer, Rayssiguier, Corneille y Scudéry, por ejemplo. No tienen ningún complejo frente a los autores antiguos, los clásicos, y defenderán unas ideas contrarias al Clasicismo: la libertad creadora, el respeto al gusto del público más que al de los preceptistas, etc. (Bobes *et al.*, 1998: 284-285). Pero esta actitud provocará una reacción en contra por parte de los clasicistas, que serán entonces aún más dogmáticos. Se dan así dos posturas enfrentadas: los normativistas —defensores de las reglas clásicas y de la imitación de los modelos antiguos— y los antinormativistas —enemigos de un arte condicionado por reglas y modelos—. Es así como nace la famosa célebre *Querelle des Anciens et des Modernes*. Esta querella se relaciona también con el hecho de que durante el reinado de Luis XIV se extiende entre los contemporáneos la idea de vivir una época dorada, de apogeo político, artístico y cultural, y se cree que el reinado de Luis XIV es como el de un nuevo Augusto (Yllera, 1996: 123). El problema es que la exaltación de la época presente conlleva la destrucción de uno de los grandes pilares del Clasicismo: la admiración por la Antigüedad. Esto provocará también un enfrentamiento entre los antiguos y los modernos: enfrentamiento entre quienes creen que el presente es superior a todas las épocas clásicas —los modernos— y quienes creen que los autores clásicos son insuperables —los antiguos—. Esta «Querella» se manifiesta en forma de cruce de cartas, prefacios, informes, prólogos, etc., toda una serie de escritos polémicos que van calentando el ambiente. Algunos de estos prólogos eran incluso más extensos que la obra que prolongaban, pues contenían exposiciones minuciosas de teorías literarias (Bobes *et al.*, 1998: 285). Sobre todo se habla de teoría dramática, pues el teatro goza de un gran prestigio: es apoyado por el Estado, no es condenado por la Iglesia, se considera clave para la cultura, etc. Toda la corte asiste a las representaciones teatrales hacia 1630, y el teatro triunfa también en otras ciudades y en pueblos de provincias. Por eso se entiende que al estallar la polémica en torno al teatro todo el mundo lo viva con especial apasionamiento. Esta disputa se va ampliando cada vez a más puntos de teoría dramática y así surgen dos concepciones muy completas, aunque radicalmente opuestas, de la creación artística.

3.3. LA *QUERELLE DU CID*

Un hecho histórico clave que demuestra el triunfo del Clasicismo —es decir, de los Antiguos— en Francia viene determinado por la denominada *Querelle du Cid*, desencadenada por la obra *Le Cid*, de Pierre Corneille, tragedia que se estrena en 1637, el mismo año que aparece el *Discurso del método*, de Descartes. La obra se tituló al principio «tragicomedia», pero luego Corneille cambió el título por «tragedia» porque lo que él quería era proponer un concepto nuevo, moderno, del género trágico. La «Querella del *Cid*» se enmarca en el marco más general de la «Querella de los Antiguos y Modernos», y fue una de las polémicas literarias más célebres de la historia literaria de Francia (Yllera, 1996: 106). La obra tuvo un éxito rotundo, fue una de las obras más aplaudidas del XVII —uno de los mayores éxitos de la historia del teatro francés—, pero no respetaba los preceptos clásicos —sobre todo la verosimilitud, el decoro y la finalidad del *prodesse*— y surgieron numerosas críticas. Aunque también había problemas que no tenían nada que ver con cuestiones técnicas, sino más bien con el hecho de que era frecuente en Corneille proyectar en otras épocas cuestiones candentes en la suya de manera que sus contemporáneos lo advirtieran claramente y se sintieran aludidos, lo que a veces provocaba que alguien se ofendiera (Martínez, 1985: 27). Piénsese que para una mentalidad clasicista, el éxito de público no significa nada: el aplauso popular no es significativo porque el pueblo carece de discernimiento y no puede ser buen juez. Nadie

negaba la evidencia de que la obra gustaba al público y por tanto cumplía a la perfección con el *delectare* —fin lúdico—, pero faltaba el *prodesse* —la ejemplaridad en una línea moralizante y política— y esto no podía pasarse por alto, pues se exigía que los autores orientaran las preferencias del público enseñándole los principios morales y políticos fundamentales y convenciéndole de que esos eran los principios que regían en Francia y de que por eso esta nación debía ser considerada el paradigma de mundo civilizado.

Un ejemplo ilustrará qué tipo de problemas se discuten en torno a *Le Cid*. En la obra, Jimena se casa con el hombre que ha matado a su padre y esto Corneille lo presenta como verdad histórica, pero sus detractores le exigen que cambie esa verdad histórica amoral por acontecimientos verosímiles que quepan dentro de la moral, o que invente que Jimena se casa con el hombre que mató a su padre porque de este modo puede salvar al Príncipe, o al Estado, y así su acción queda justificada por una necesidad de peso, o que al final se descubra que no era el verdadero padre de Jimena y así se entiende por qué ella no muestra el amor filial que ha de mostrarse en el teatro, etc. Vemos ahí cómo entran en conflicto verdad frente a verosimilitud. También vemos cómo todo se hace para salvaguardar la moralidad pública, pues se considera que el comportamiento de Jimena es inmoral y, por tanto, peligroso. Lo que hay que hacer en una tragedia es, al final, premiar a los virtusos y castigar a los pecadores, y desde este convencimiento nace la regla de la «Justicia distributiva»: hay que castigar a los malvados y premiar la virtud. Así, el público en seguida capta la lección moral.

La Querella trasciende con mucho las cuestiones meramente literarias porque termina por afectar a cuestiones éticas, sociales y políticas. Por ejemplo, planteará problemas en torno al papel de la censura, en torno a la libertad del artista, en torno a la autonomía del teatro respecto del poder político y religioso y, por tanto, respecto de cualquier interés extraliterario, etc. (Bobes *et al.*, 1998: 293). En la querella influye de manera destacada el cardenal Richelieu, que quiere trasladar al teatro su idea política de convertir a Francia en el Estado modelo de toda Europa. Quiere que el teatro, como todos los elementos de la sociedad francesa, contribuya a organizarse pensando en ese fin político fundamental de una Francia ideal, envidiada e imitada por todos los países. En concreto, el teatro tenía que convertirse en un instrumento para organizar un modelo básico aceptado por todos los franceses sobre las instituciones fundamentales: la Iglesia, la Monarquía y el Estado. Richelieu obligó a la Academia Francesa a pronunciarse sobre *Le Cid* y esto supuso un serio compromiso, una seria responsabilidad para la Academia, pues de su opinión iba a depender la autonomía del arte respecto de los poderes públicos. También hay que tener en cuenta que el apoyo a la obra por parte del público llevaba un claro mensaje implícito: el pueblo quería liberar al teatro de su finalidad moral, del *prodesse*, y reducirlo a mero divertimento, a puro pasatiempo. De modo que la Academia estaba en una difícil situación, pues tenía que conseguir salvar los preceptos clásicos sin hacerse odiosa por el público, que no era sólo gente iletrada, pues la obra había tenido éxito también en palacio, aunque para los académicos este éxito sólo significaba que el público francés no había madurado todavía, que no había sido aún bien educado en las reglas clásicas. Esta situación hizo que al principio los académicos no quisieran aceptar el encargo, que fueran todos reticentes a pronunciarse sobre el conflicto. Así lo comenta en sus cartas, por ejemplo, Jean Chapelain, que era quien presidía esta comisión de la Academia, y de algún modo era la voz de Richelieu dentro de esta institución. La Academia redactó un informe que quería ser ecuánime, sin dar la razón ni a Corneille ni a sus detractores, y que ni siquiera se presentaba como un juicio, una crítica, sino que se escogió un título muy sutil: «Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid». En este informe, la Academia quiere ser objetiva y sus miembros le explican a Richelieu en qué consiste su plan: en elogiar algunos aspectos poco importantes de la obra para no ofender demasiado a sus seguidores, y luego condenar los defectos que

afectan a cuestiones esenciales (Yllera, 1996: 109). Pero Richelieu lee el esbozo que se redacta al principio y lo cambia él directamente porque quiere un juicio implacable. Finalmente, la Academia deja claro su Clasicismo en el informe, pues afirma que una obra no es buena porque guste a mucha gente, sino por adaptarse a los preceptos del arte, que se derivan de la razón, del sentido común. Sugieren a Corneille una especie de autocensura: que vigile ciertos pasajes y los corrija.

Las críticas de la Academia afectaron mucho a Corneille, que se mantiene tres años sin estrenar nada y, cuando vuelve, lo hace con una tragedia de tema clásico, titulada *Horacio*, que dedica a Richelieu, con lo que el triunfo del Clasicismo se hace evidente (Yllera, 1996: 110). Pero lo cierto es que, aunque *Horacio* no fue estrenada hasta 1640 —tres años después del estreno de *Le Cid*—, fue escrita inmediatamente después de *Le Cid* y leída en público el mismo año de 1637 en una reunión de intelectuales en la que se le aconsejó a Corneille que corrigiera algunos puntos de esta obra porque no eran decorosos. Corneille no hizo ningún caso de esos consejos y quizá habría que interpretarlo como que no quedó tan abatido por la famosa querella, sino que más bien adoptó un tono desafiante ante las críticas de la Academia. Es posible entonces que Corneille estuviera tres años sin estrenar, pero que no se interrumpiera su actividad creadora, y cabe pensar también que los años sin estrenar pudieron deberse a problemas que no tienen nada que ver con la querella del Cid: problemas con la compañía que representaba sus obras, muerte del padre de Corneille, etc. Corneille formaba parte al principio del «grupo de los cinco», que eran cinco dramaturgos escogidos por Richelieu para renovar el teatro, pero un año después de la «Querella del Cid» dejó ya de pertenecer a este grupo. Queda claro, en definitiva, que si las reglas clásicas triunfaron en Francia fue porque respondían a un espíritu colectivo y porque gozaron del apoyo del poder y de los círculos cultos, donde se pensaba que el preceptismo podía dar una dignidad a la literatura francesa que antes no tenía.

A partir de 1640 empiezan a sucederse diversas Poéticas clasicistas en Francia, y la más celebrada de todas, auténtica voz de su época, es la de Nicolas Boileau, el preceptista clásico por excelencia. De ahí que pueda tomarse *su Art poétique* como punto de partida para ofrecer una visión general del credo clasicista. Porque en definitiva este texto recoge la herencia de los teóricos italianos del XVI y desarrolla también los principios fundamentales en los que se sustenta, no sólo la preceptiva del XVII, sino también la del siglo siguiente, el XVIII. Piénsese que un efecto importante de la «Querella de los antiguos y de los modernos» —y, por supuesto, también de la «Querella del Cid» —es que pone de manifiesto la relatividad del gusto y, así, rompe con «la idea de una crítica francesa uniforme, siempre razonable y rígida, como podría deducirse del conocimiento de las poéticas» (Bobes *et al.*, 1998: 285). De ahí, precisamente, que en la primera mitad del XVIII se sienta la necesidad de buscar principios estables sobre los que apoyar la teoría de la belleza objetiva, absoluta y universal. Esos principios serán de nuevo los fijados por la doctrina clásica, aunque con un mayor grado de dogmatismo, pues había que combatir todo conato de relativismo.

3.4. NICOLAS BOILEAU: *ART POÉTIQUE* (1674)

3.4.1. *Introducción*

Nicolas Boileau Despréaux (1636-1711) se convirtió con su *Art poétique* en el principal teórico del Clasicismo, en el «legislador del Parnaso» (González, 1984: 45), y precisamente por eso fue luego el blanco principal de las críticas de los románticos. No era un erudito y, de hecho, para componer su poética se limitó a refundir teorías que ya habían sido ex-

puestas anteriormente por otros autores, aunque tuvo el acierto de hacerlo en verso —en alejandrinos— y esto permitió una mayor divulgación de los preceptos que había que seguir para la creación literaria de acuerdo con el credo clasicista. La manera misma en que Boileau decidió vehicular esos preceptos, a través de un extenso poema, era ya una manera de ajustarse claramente al *aut delectare aut prodesse* horaciano. Pero hay que insistir en la falta de originalidad del contenido, pues todo lo que se dice en el poema de Boileau era moneda corriente en las tertulias de artistas y eruditos. Una falta de originalidad, de todos modos, muy acorde con la mentalidad clasicista de un Boileau que sólo pretende divulgar los preceptos del arte. Su *Art poétique* se publica en 1674, pero sabemos que dedicó varios años a confeccionarla y que ya hacia 1669 o 1672 iba leyendo ciertos pasajes a sus amigos en diversos salones (González, 1988: 46). La doctrina clásica que expone es la que se forma en Francia en la primera mitad del XVII continuando con las ideas del Clasicismo italiano del XVI, con ese sistema de reglas que los exégetas italianos extraen de la *Poética* de Aristóteles y de la de Horacio. Aunque es posible marcar una diferencia sutil: los críticos del Renacimiento creían que había que respetar unos preceptos porque los autores de la Antigüedad los respetaron, mientras que los neoclásicos como Boileau y luego los críticos del XVIII creen que hay que seguir al pie de la letra las reglas clásicas porque las dicta el sentido común, la razón, y si los autores antiguos las respetaban era justamente por eso, porque la razón y el buen gusto es universal (Cassirer, 1993: 326).

Como ya ha quedado insinuado, Boileau no quería escribir un tratado erudito, sino exponer las ideas clasicistas de un modo ameno para que estuvieran al alcance de cualquiera (González, 1984: 47). Divulgar el ideal clásico era, pues, su objetivo principal. La amenidad perseguida —y a menudo lograda— se advierte especialmente en las constantes digresiones que se permite Boileau y en las anécdotas curiosas que va contando al hilo de su discurso (Bobes *et al.*, 1998: 305). Estructura su poética en cuatro cantos:

Canto primero: Boileau trata aquí cuestiones de tipo muy general relacionadas con la creación poética.
Canto segundo: esta parte del poema se centra en comentarios sobre los géneros menores (idilio, elegía, soneto, oda, etc.).
Canto tercero: completando el canto anterior, Boileau hace en éste comentarios sobre los géneros mayores (tragedia, épica y comedia).
Canto cuarto: de nuevo se tratan cuestiones generales sobre la poesía y la escritura, aunque ahora Boileau añade comentarios sobre sus gustos personales.

El *Art poétique* no se publicó de manera independiente, sino que acompañaba a los cuatro primeros cantos de otra obra de Boileau, el *Facistol*, y junto a ambas se publicó también el tratado *Sobre lo sublime*, de Longino, cuyo influjo en Boileau es mínimo, aunque él mismo confesara haberlo traducido porque había llegado a aprender mucho de él (González, 1984: 48-50). En realidad, las fuentes principales en las que se apoya Boileau son las fuentes principales del Clasicismo, Aristóteles y Horacio, pero cita también a autores más próximos, como Scaligero o Du Bellay, e incluso a autores contemporáneos, como es el caso de Aubignac. Lo interesante es observar cómo lo que era en Aristóteles pura teoría descriptiva y en Horacio puros consejos queda transformado por Boileau —aunque él es sólo un mediador que se hace eco de lo que muchos otros normativistas como él piensan— en preceptos de obligado cumplimiento. De todas sus fuentes, es Horacio el autor en el que más se apoya y, de hecho, fue acusado de plagiar al autor de la *Epístola ad Pisones*, pues ciertamente hay varios versos en su poema directamente imitados del texto horaciano. Sin embargo, lejos de ofenderse, Boileau se sentía orgulloso por esa acusación. Aseguraba que sólo ha-

bía imitado unos cuantos versos de Horacio, unos cincuenta o sesenta a lo sumo de los mil cien que tiene su *Art poétique*, y le parecía que si con eso había creado un ambiente global parecido al de la *Epístola ad Pisones* tenía todo el derecho de considerarlo un gran mérito personal (González, 1984: 49).

Como constata Alicia Yllera, la poética de Boileau contó «con un enorme prestigio en toda Europa» (1996: 92). De hecho, ya en vida de Boileau se hicieron varias reediciones de esta obra, y el propio autor fue añadiendo distintos prólogos en los que comentaban los elogios recibidos y se hacía eco de algunas críticas. Era muy consciente de la importancia de gustar al público —«una obra que no gusta al público es una obra muy mala», llega a escribir en uno de sus prólogos (en González, 1984: 52)—, aunque se mostrara luego contradictorio al no aceptar de ningún modo la manera de entender el teatro que tuvo Lope de Vega, con sus conocidas concesiones al gusto del vulgo (Bobes *et al.*, 1998: 310). Es cierto, y se ha dicho muchas veces, que el *Art poétique* peca de cierta superficialidad, pero es una poética lo suficientemente ortodoxa y lo suficientemente breve como para convertirse en una síntesis rápida del ideal clasicista. De ahí su éxito. Y de ahí, también, que resulte útil partir de este poema para mostrar cuáles son los principios fundamentales del credo clasicista.

3.4.2. *Principios fundamentales del credo clasicista*

a) *El origen de la poesía*

Escribe Manuel Asensi en su *Historia de la teoría de la literatura*: «Aunque el crítico clasicista cree en general que siguiendo un número determinado de reglas logrará componer un buen poema, sin embargo admite al mismo tiempo que tal objetivo no puede lograrse sin poseer el ingrediente esencial del talento natural o inspiración divina» (1998: 245). Estas palabras de Manuel Asensi quedan corroboradas por el hecho de que ya Du Bellay titulara uno de los capítulos de su *Défense et illustration de la langue française* «Que le naturel n'est suffisant à celui qui en poésie veut faire œuvre digne de l'inmortalité» y de que desde los primeros versos de su *Art poétique*, Boileau reconozca que de nada sirve soñar con alcanzar la perfección artística si no se tiene un cierto don natural:

> Vanamente un temerario autor piensa en el Parnaso alcanzar la cima del arte de los versos. Si no siente de ninguna manera la influencia secreta del cielo, si su astro no le ha hecho para poeta cuando nació, es siempre un prisionero de su limitado genio; para él es sordo Febo y Pegaso, reacio (Chant I, vv. 1-6).

Como se ve, Boileau considera que hay que tener talento natural y luego guiarlo con una cierta disciplina. Porque la razón tiene que ser el guía fundamental: «Así pues, amad la razón: que siempre vuestros escritos tomen de ella su lustre y su valor» (Chant I, vv. 37-38), dice explícitamente. Sabe que existen poetas sin arte, gente que de vez en cuando consigue un buen verso, pero éste, a su juicio, no es un auténtico poeta: su Musa es demasiado irregular y se apaga continuamente. Claramente lo expresa Boileau:

> Un poema excelente, donde todo avanza y se continúa, no es uno de estos trabajos que son fruto de un capricho: necesita tiempo, cuidados, y esta trabajosa obra nunca fue el aprendizaje de un estudiante. Pero con frecuencia entre nosotros un poeta sin arte, que encendió por casualidad en una ocasión un hermoso fuego, inflando su quimérico espíritu con un vano orgullo, toma en su mano con altanería la trompeta heroica. Su Musa irregular, en sus versos va-

gabundos, no se eleva nunca más que a saltos y botes, y su fuego, desprovisto de sentido y de cultura, se apaga a cada momento, falto de alimento (Chant III, vv. 309-320).

Como se ve, poseer un cierto don natural es condición necesaria pero no suficiente para escribir poesía de calidad; hace falta tener además un amplio dominio de las reglas poéticas. Sin embargo, es importante el convencimiento de que el poeta escribe guiado por una inspiración divina porque a este argumento se aferrarán quienes asumen la tarea de defender a la poesía frente a los sucesivos ataques que en nombre de la moral ha tenido que soportar desde tiempos de Platón: si el poeta, durante el acto creativo, está poseído por una fuerza divina no es posible que el resultado final sea moralmente censurable (Asensi, 1998: 246).

b) *El intelectualismo*

Está claro que una de las características evidentes del credo clasicista es su intelectualismo, y ese intelectualismo se concreta en el culto a la razón como principio que guía por la senda correcta, por el buen sentido, e impide hacer volar la imaginación caprichosamente. Hace falta trabajo, disciplina, no apresurarse nunca, ser paciente durante el acto creativo. Escribe Boileau al respecto:

> Todo debe tender al buen sentido; pero para llegar a eso el camino es resbaladizo y es trabajoso mantenerse recto; a poco que uno se aparte, inmediatamente se ahoga. La razón en su trayecto no tiene más que un camino (Chant I, vv. 45-49).

Está claro que en el Clasicismo el arte es sobre todo técnica, respeto a reglas, y que el artista se convierte en un geómetra, un jugador de ajedrez, un mecánico. Alguien, en definitiva, que tiene que reducir «a la Musa a las reglas del deber» (Chant I, v. 134). Como Horacio, Boileau aconseja corregir continuamente; incluso guardar lo escrito durante años y luego volver a mirarlo. Y, si es preciso, enseñárselo a gente erudita para ver cuál es su reacción. Y es que tanto Horacio como Boileau saben que los errores artísticos se pagan caros, pues la posteridad los recuerda incluso más que los logros. De nada sirve una obra con algunos destellos de genialidad si el fondo homogéneo está plagado de errores. Por eso hace falta volver una y otra vez sobre las correcciones hasta conseguir un discurso perfecto, bien estructurado y respetuoso con los preceptos clásicos. La recomendación de Boileau al respecto es muy clara:

> Trabajad sin prisa, aunque os apremie algo y que una loca velocidad no os azuce nunca: un estilo tan rápido, que va aprisa haciendo ritmos, indica menos espíritu que un poco de juicio. Prefiero un arroyo que discurre lentamente sobre blanda arena en un prado lleno de flores, a un torrente desbordado que rueda, lleno de guijos, con tempestuoso curso sobre un terreno enfangado. Apresuraos lentamente y sin desanimaros revisad vuestra obra veinte veces: pulidla y volvedla a pulir constantemente; añadid algo esporádicamente y borrad frecuentemente.
>
> Poca cosa es que chispeen algunos rasgos de agudeza, diseminados de vez en cuando, en una obra en la que hormiguean los errores.
>
> [...] ¿Teméis por vuestros errores la censura pública? Sed críticos severos con vosotros mismos. La ignorancia siempre está dispuesta a admirarse. Haceos amigos que estén dispuestos a criticaros y que sean sinceros confidentes de vuestros escritos y celosos enemigos de vuestros defectos. Despojaos ante ellos de la arrogancia de la autoría, pero sabed distinguir al amigo del adulador, ese que parece que os aplaude, pero que se ríe y se burla. Amad que se os aconseje y no que se os alabe (Chant I, vv. 162 y ss.).

La idea de que hay que tener muy en cuenta que, una vez publicada, la obra se dirige al juicio de la posteridad posiblemente sea influencia de Longino, que recomendaba escribir pensando en que iban luego a juzgarnos los mismísimos autores clásicos, que eran los mejores jueces que se podía concebir porque habían alcanzado varias veces la sublimidad. Y en cuanto a la idea de que conviene rodearse de amigos sinceros y no de meros aduladores, Boileau insiste en ella continuamente. Sus advertencias sobre este punto son sumamente interesantes:

> Un adulador trata inmediatamente de hacer exclamaciones: cada verso que oye le deja extasiado. Todo es encantador, divino, no le molesta ninguna palabra; da pataditas de alegría, llora de ternura; os colma por todas partes con fastuosos elogios... No tiene nunca la verdad este aire impetuoso.
>
> Un amigo juicioso, riguroso siempre, inflexible, no os deja nunca tranquilos con vuestras faltas: no perdona los pasajes descuidados, pone en su lugar los versos descolocados, modera el énfasis ambicioso de las palabras; aquí choca el sentido, allá es toda una frase. La construcción parece oscurecerse un poco por un término equívoco: hay que aclararlo... Así es como habla un auténtico amigo (Chant I, vv. 192-207).

Siguiendo con el intelectualismo de Boileau, hay que insistir en que lo único que él hace es recoger y divulgar lo que ya otros autores han dicho acerca de la necesidad de respetar unas reglas que garantizan la calidad de la obra. Esas reglas están dictadas —para una mentalidad clasicista— por el buen sentido, y vienen a demostrar que la creación literaria es fruto de una férrea disciplina que llega a controlar los impulsos del sentimiento. Sin duda, las reglas ejercieron un efecto paralizador en los escritores —y así lo ha subrayado René Wellek (1989: 31)—, pero los preceptistas creían que pasaba justo lo contrario porque ante tantas limitaciones forzosas el artista tenía que esforzarse más y esto suponía un gran estímulo para la creación.

En el credo del Clasicismo, cada género posee sus reglas específicas, que se refieren tanto al contenido, como a la disposición de los elementos, como a aspectos estilísticos. La amenaza acecha cuando aparecen nuevos géneros o formas híbridas, pues no se tienen reglas como referente para valorar estas novedades y, por eso, son desatendidas o totalmente condenadas. Piénsese que el problema de los géneros se aborda a partir de las doctrinas aristotélicas desarrolladas en la *Poetica* y, así, se habla de «géneros tratados», «géneros anunciados» y «géneros omitidos» (Bobes *et al.*, 1998: 251). Llega un momento en el que se pone de manifiesto una notoria separación entre la teoría y la praxis literaria, un contraste entre las preceptivas clasicistas cada vez más dogmáticas y la práctica artístico-literaria que desafía el orden clasicista y evoluciona complicando las formas, mezclando géneros o produciendo géneros nuevos. Es como si existiera un abismo entre el nivel teórico y el nivel práctico, pues incluso cuando son los mismos escritores quienes en sus prólogos hablan de cómo hay que escribir lo hacen asimilando claramente las reglas clásicas y citando a autoridades de la talla de Aristóteles y Horacio, pero cuando se leen sus obras se advierte que no siempre respetan esas reglas, como si las leyes secretas de la creación literaria acabaran imponiéndose por encima de cualquier sujeción artificial.

c) *Las tres unidades dramáticas*

Uno de los preceptos fundamentales del Clasicismo es el respeto a la regla de las tres unidades dramáticas —acción, tiempo y lugar—, y Boileau se hace eco de ella en su poética. Además, por su manera de formularla se advierte cómo es consciente de que el éxito de la obra depende de que se respete este precepto, pues dice:

> [...] queremos que la acción se administre con arte, que en un lugar, que en un día, un solo hecho realizado mantenga lleno el teatro hasta el final (Chant III, vv. 44-46).

O sea: que si no se respetan las unidades la gente puede irse antes de que finalice la representación. Ya se ha visto antes que la fijación de esta norma sigue un proceso curioso que demuestra cómo efectivamente el Clasicismo se origina en la Italia del Renacimiento, con una serie de preceptistas que se enfrentan a los difíciles problemas filológicos y exegéticos que la *Poética* de Aristóteles plantea y van ofreciendo una interpretación personal de las ideas básicas del filósofo. El resultado de esta operación será, como es bien sabido, la aparición de una poética normativa que distorsiona notoriamente la verdadera visión aristotélica de la poesía, pues se subordina la creatividad poética al respeto a una serie de reglas cuando, en realidad, Aristóteles valoraba especialmente los aspectos creativos, la habilidad de poeta para organizar los hechos de la fábula de modo que pudieran mantener en tensión al espectador durante la representación trágica.

Volviendo a la regla de las tres unidades, cabe recordar que este precepto surgió de una errónea comprensión de lo que es la ilusión teatral y las exigencias de la representación dramática. En rigor, Aristóteles sólo defendía la unidad de acción. La de tiempo no era más que una comprobación de tipo histórico, un comentario acerca de lo que era más frecuente en las tragedias de su época: concentrar la acción en el espacio de una revolución solar. Y en cuanto a la unidad de lugar, lo cierto es que Aristóteles ni siquiera se pronunció sobre ella. Pero los preceptistas italianos del Renacimiento proyectaron sobre las unidades el concepto de verosimilitud y plantearon la curiosa cuestión de que si toda representación teatral se hacía en un tiempo breve —unas cuantas horas— y en un único lugar —un teatro determinado—, resultaría completamente inverosímil representar una acción que transcurriese en un gran espacio de tiempo y en diversos lugares.

En pleno Clasicismo francés, y en defensa de la libertad creadora, Gougenot publica un tratado de protesta contra la unidad de tiempo: el *Traité de la disposition du poème dramatique, et de la prétendue règle des vingt-quatre heures* (1637). En esta obra se afirma que no hay por qué pensar que el tiempo es el mismo a un lado y al otro del telón, que el tiempo de la historia representada es ilusorio y no tiene por qué coincidir con el tiempo de la representación, con el tiempo real. Este argumento será esgrimido por todos aquellos que luchan por la libertad del teatro y, como se ve, es un argumento que afecta de lleno al problema de la verosimilitud (Bobes *et al.*, 1998 290). Y es que el hecho de que la regla de las tres unidades se mezcle con el principio de la verosimilitud revela una constante del Clasicismo: sus principios fundamentales entran a menudo en perfecta interrelación. Es algo que se advierte al analizar, por ejemplo, el principio de la moralidad, es decir, la idea de que las obras literarias tienen que convertirse en vehículos de filosofía moral.

d) *Utilidad moral de la poesía*

Al hacer referencia a la utilidad de la poesía se cita siempre el precepto horaciano del *aut delectare aut prodesse*: la obra tiene que deleitar, pero también tiene que comportar un provecho, una enseñanza moral. Boileau lo deja muy claro en los últimos compases de su poética, cuando pide a los poetas: «Que vuestra Musa, fértil en sabias lecciones, por todas partes una lo sólido y lo útil a lo agradable» (Chant IV, vv. 87-88). Este doble principio horaciano del *docere* y *delectare* será repetido hasta la saciedad durante el Clasicismo, pues la poesía será considerada desde la óptica de su utilidad y de su finalidad. Conviene señalar, de todos modos, que entre estos dos objetivos —enseñar y deleitar— se establece una clara relación jerárquica y es la enseñanza la que pasa a ocupar el más alto valor, de manera que el deleite está concebido como puente para llegar con mayor facilidad y rapidez hasta la lec-

ción que se quiere ofrecer. En otras palabras: el *delectare* está en función del *prodesse* (Asensi, 1998: 252). Y hay que añadir además un tercer objetivo: el *movere*. Pues precisamente porque la poesía está vista desde la óptica de su utilidad moral, no basta con enseñar deleitando; también hay que mover, incitar hacia un comportamiento determinado, es decir, persuadir de que existe una manera correcta de actuar y de que es preciso seguirla. Es obvio que en este punto la finalidad de la poesía es una pragmática y aquí se pone de manifiesto claramente el vínculo entre Retórica y Poética. Así que durante el Renacimiento, la doble finalidad de la poesía establecida por Horacio y la triple finalidad de la oratoria indicada por Cicerón se funden: hay que enseñar, deleitar y mover (Asensi, 1998: 253).

La regla de las tres unidades es una regla que afecta a los aspectos formales de la obra y, por tanto, resulta inservible para el propósito moral que tiene que perseguir el escritor. Para cumplir con dicho propósito, es preciso esparcir ideas morales estratégicamente a lo largo de la obra. Recuérdese que, según Molière, la comedia tenía que convertirse en un instrumento de crítica moralizadora. Esto implica una separación radical entre aspectos formales y aspectos de contenido, una separación y una jerarquía: el contenido —el ámbito de la *res*, las *sententiae*— es lo más importante porque es donde reside la enseñanza moral, mientras que la forma es puramente accidental. Y ahí se aprecia de nuevo cómo el Clasicismo se aleja a menudo de la visión que tenía Aristóteles de las obras poéticas, pues es obvio que marcar tan claramente una separación entre fondo y forma es algo muy distinto de la visión orgánica que presenta el estagirita en su *Poética*, donde se aboga por una perfecta compenetración entre las partes y el todo de la estructura literaria, y donde el contenido y su disposición formal son concebidos en estrecha vinculación (Wellek, 1989: 30). Como el Estructuralismo de mediados del siglo XX, ya Aristóteles daba a entender que, si se altera un solo elemento de la obra, toda la estructura se resiente, hasta el punto de que hay que hablar de una nueva estructura. De modo que fondo y forma resultan inseparables: la alteración de un aspecto formal podría conllevar importantes modificaciones semánticas. Y el caso es que, en su poética, Boileau tiene muy en cuenta las cuestiones estructurales, aunque se trate más bien de un problema de decoro interno, sobre el que luego habrá que detenerse. Dice en un pasaje:

> Es preciso que cada cosa esté en su sitio; que se correspondan el principio y el fin con la parte media; que los fragmentos que han salido de un arte delicioso no formen más que un todo con diversas partes, que el discurso, no apartándose nunca del tema, no vaya a buscar demasiado lejos la palabra brillante (Chant I, vv. 176-181).

Como se ve, la preocupación por la interrelación entre las partes y el todo de la obra es evidente, pero esto no quita que sean siempre las cuestiones de contenido las más valoradas. Se ha llegado ahora hasta esta conclusión a partir del principio clasicista del fin moral de la literatura, y lo interesante es advertir cómo de este principio se deriva otro que es en realidad un invento de la Academia Francesa: el de la justicia distributiva —o justicia poética—. Consiste esta regla en premiar a los virtuosos al final de la obra y castigar a los malvados con el claro objetivo de que el público capte inmediatamente la lección moral de fondo (Bobes *et al.*, 1998: 294). Es decir, «todos los personajes deben ser recompensados o castigados al final de la obra, de acuerdo con sus merecimientos» (Wellek, 1989: 30). Y hay otra cuestión íntimamente ligada al propósito moral: la de la necesaria claridad estilística.

e) *La claridad expositiva*

Ya en el sistema de la antigua retórica, la claridad (la *perspicuitas*) era contemplada como una virtud elocutiva fundamental. Boileau la defiende porque considera que una escritura clara es reflejo de un pensamiento claro, de ahí su recomendación: «Avant donc que d'é-

crire apprenez à penser» (Chant I, v. 151) [«Así pues, antes de escribir, aprended a pensar»]. Cuando se tienen las ideas confusas —piensa Boileau— se opta por la oscuridad, la *obscuritas*, que era el vicio que, en el sistema retórico, aparecía contemplado como la gran amenaza contra la virtud de la claridad. Cabe deducir, pues, que hacer gala de esta virtud es demostrar, en definitiva, que se tienen las ideas claras porque se sigue el dictado de la razón, del mismo modo que la escritura oscura procede de las tinieblas del pensamiento. Así lo explica Boileau:

> Hay algunos espíritus cuyos sombríos pensamientos están siempre rodeados de una espesa niebla que ni siquiera sabría traspasar el día de la razón. Así pues, antes de escribir, aprended a pensar. La expresión sigue a nuestra idea según sea más o menos oscura o menos clara, o más pura. Lo que se concibe bien se expresa con claridad, y llegan con facilidad las palabras con que hay que decirlo (Chant I, vv. 147-154).

Además de la claridad, Boileau exige un perfecto equilibrio, un justo medio entre los extremos, y lo exige sabiendo que es siempre el camino más difícil. Continuamente alude a que hay que eliminar del poema todo lo que sobra, aunque a la vez hay que evitar caer en el error de ser oscuro precisamene por no querer ser prolijo: hay que dar, pues la información justa, la necesaria, ni más ni menos. Escribe Boileau: «Todo lo que se dice en demasía es insípido y cargante» (Chant I, v. 60 y ss.).

Es cierto que, como a menudo se ha denunciado, la búsqueda de la claridad, del orden y del equilibrio, tuvo a veces consecuencias nefastas porque parecía que se hubiese atrofiado la imaginación y todo fuese excesivamente rígido y sobrio. Pero hay que tener en cuenta que la claridad es absolutamente necesaria en una estética en la que se persigue sobre todo un fin moral, en la que se da absoluta prioridad a la *res*, pues lo importante es que la enseñanza contenida en la obra llegue sin interferencias al público y su efecto resulte así verdaderamente eficaz. Lo que no se entiende provoca desinterés y distracción. Como dice Boileau:

> Si tarda en comprenderse el sentido de vuestros versos, inmediatamente mi espíritu comienza a distenderse y, dispuesto a apartarse de vuestros vanos discursos, no sigue a un autor al que es necesario buscar siempre (Chant I, vv. 143-146).

A los defensores de la oscuridad poética estas objecciones no les importaban demasiado porque ellos escribían para una minoría selecta, para un grupo de eruditos muy preparados intelectualmente, pero los representantes del ideal clásico —como es el caso de Boileau— no podían aceptar un estilo demasiado oscuro porque asumían como misión la educación del pueblo, corregir sus vicios, sus defectos, y conducir a la gente hacia la virtud. Precisamente por eso se dice que el Clasicismo es profundamente moral, porque el hombre y su formación moral es lo que más le interesa, de ahí que el arte sea concebido con una función pedagógica. Está claro, pues, que la claridad está vinculada a la moralidad perseguida, del mismo modo que sin esta persecución no se entendería la regla de la justicia distributiva. Se dijo antes: los principios del Clasicismo están en perfecta conexión. Es algo que puede verse también en relación con el concepto de *mímesis*.

f) *La* mímesis

Ya se ha visto antes que el concepto de *mímesis* poética presenta dos vertientes distintas, pues puede hacer referencia a la imitación de la naturaleza o bien a la imitación de autores, de modelos clásicos. Es, por otra parte, un concepto que ya se encuentra en los diálo-

gos platónicos, aunque presenta allí ciertas connotaciones negativas, pues de acuerdo con la metafísica de Platón, la *mímesis* artística remite a una imitación en segundo grado y se sitúa, por tanto, en el último nivel de la escala del conocimiento. Recuérdese: todo lo que existe en el mundo tangible no es más que una copia imperfecta de las esencias que residen en el mundo inteligible, y lo que los poetas hacen es imitar las cosas que ven a su alrededor, de modo que imitan lo que es ya de por sí una imitación. Aristóteles recoge de su maestro el concepto de *mímesis,* pero lo desliga de cualquier negatividad y lo presenta no como una actividad pasiva, sino como un proceso absolutamente creativo: es la *mímesis* como *poiesis.* En realidad, Aristóteles no especifica en su *Poética* qué hay que entender por *mímesis de la naturaleza* —actividad que, a su juicio, supone la esencia de la poesía y del arte en general—, pero cabe deducir que se refiere a una reproducción creativa de lo que se ve en la naturaleza —entendida ésta tanto en el sentido de paisaje natural como en el sentido de naturaleza humana—. En definitiva, el hombre no deja de ser un elemento de la naturaleza y, de hecho, para una mentalidad clasicista es el ser más perfecto de la creación. Por eso el Clasicismo se interesa sobre todo por la naturaleza humana, por los sentimientos, las emociones, los pensamientos, los vicios, los defectos, etc., de los seres humanos. Y este interés hace que, a menudo, estética y psicología se fundan. Éste es el sentido que hay que otorgarle al término «naturaleza» cuando Boileau pide a los escritores: «Que la Nature donc soit vostre étude unique» (Chant III, v. 359) [«que la naturaleza sea vuestro único estudio»].

Hay que precisar, de todos modos —y así lo hace Boileau en su poética—, que lo que realmente le interesa al Clasicismo no es tanto el hombre en su individualidad como lo universalmente humano. Se piensa que lo que verdaderamente hay que saber imitar —en el Renacimiento se sustituye la palabra griega *mímesis* por la latina *imitatio*— es lo que los hombres hacen cotidianamente y luego darle a eso una dimensión universal. De ahí que surjan arquetipos inspirados en la realidad: el avaro, el celoso, el enamorado, etc. No interesa el personaje concreto, sino su perfil como reflejo de un comportamiento humano determinado. Y si lo único que de veras interesa son los comportamientos generales, lo universal y no lo particular, se entiende que la *mímesis* está relacionada en gran medida con otro de los principios del Clasicismo: el decoro. Pues para saber imitar lo general hay que tener siempre muy en cuenta que cada edad tiene su modo característico de exteriorizarse, que los niños, los jóvenes y los viejos no se comportan de la misma manera ni hablan en un mismo estilo ni visten igual, y el decoro exige respetar lo adecuado a cada edad y a cada momento cuando se lleva a cabo la imitación artística. Imitar correctamente la naturaleza humana significa, en definitiva, otorgar a los personajes un comportamiento y unas características acordes con su edad y su condición social, de modo que *mímesis* y decoro están claramente relacionados. En este pasaje, de claras resonancias horacianas, Boileau lo deja especialmente claro:

> Cualquiera ve bien al hombre y, con espíritu profundo, ha penetrado el fondo de tantos corazones profundos; el que sabe bien qué es un pródigo, un avaro, un hombre honesto, un fatuo, un celoso, un extravagante, puede presentarlos en una escena feliz y hacerles vivir, actuar y hablar ante nuestros ojos. Presentad sus imágenes sinceras por todas partes; que cada uno allí esté pintado con los más vivos colores. La naturaleza, fecunda en extraños retratos, está señalada en cada alma con diferentes rasgos; un gesto la descubre, cualquier cosa la hace aparecer. Pero no cualquier espíritu tiene ojos para conocerla.
>
> El tiempo, que todo lo cambia, también cambia nuestros humores; cada edad tiene sus placeres, su espíritu y sus costumbres; cada edad tiene sus placeres, su espíritu y sus costumbres. Un joven, siempre ardiente en sus caprichos, está dispuesto a recibir la impresión de sus vicios; es vano en sus discursos, inconstante en sus deseos, reacio a la crítica y loco en los placeres. La edad viril, más madura, inspira un aire más sabio, se mueve cerca de los grandes, se cuela, se prepara, piensa mantenerse contra los golpes de suerte, y en el presente mira el porvenir a lo lejos. La triste vejez atesora constantemente; no guarda para sí los tesoros que

> acumula; en todos los proyectos camina con paso lento y helado; siempe se queja del presente y alaba el pasado; inepta para los placeres de los que abusa a la juventud, censura en ellos las dulzuras que la edad le rehúsa. No hagáis hablar a vuestros actores al azar, a un viejo como a un joven, a un joven como a un viejo (Chant III, vv. 361-390).

Conviene señalar, de todos modos, que, al no especificar Aristóteles qué había que entender exactamente por *mímesis de la naturaleza*, las interpretaciones distintas sobre este punto fueron frecuentes; no hubo un criterio unitario (Asensi, 1998: 243; Bobes *et al.*, 1998: 234). Así, algunos creían que se trataba de defender una estética realista basada en el criterio de semejanza. Quienes mantenían esta postura partían del convencimiento de que la naturaleza era perfecta y de que, por eso, para enjuiciar las obras artísticas lo que había que valorar principalmente era si se parecían o no al modelo natural tomado como referente. Desde esta perspectiva, el mejor artista era el que conseguía que su obra se confundiera con el modelo natural. Se citaban, incluso, varias anécdotas para sostener este punto de vista. Se decía, así, que algunos animales se habían llegado a confundir frente a ciertas obras pictóricas y se habían querido comer lo que en ellas estaba representado —pájaros que acudían a picotear las cerezas pintadas, por ejemplo— (Bobes *et al.*, 1998: 239). O que alguien había querido matar a una abeja o a una mosca pensando que se había posado sobre un cuadro cuando en realidad estaba pintada sobre el lienzo. Esta manera de entender la *mímesis* implicaba, lógicamente, que en el arte sólo podía entrar lo verdaderamente existente y que había que desterrar todo lo que pudiera parecer sobrenatural o maravilloso, concepción naturalista de la imitación que no coincidía con la aristotélica, pues aunque Aristóteles rechazara el recurso del *Deus ex machina* por considerarlo evidente síntoma de pobreza creativa, lo cierto es que su idea de la *mímesis* no excluía totalmente lo maravilloso, ya que lo aceptaba si resultaba verosímil (Bobes *et al.*, 1998: 236).

Otra de las distintas interpretaciones que se hace de la *mímesis* de la naturaleza en el siglo XVI —y, de hecho, la versión más frecuente— fue la que sostenía que había que inspirarse en la naturaleza, pero no para realizar una copia servil, sino para llevar a cabo una recreación artística. Puede decirse, pues, que no había que imitar tanto a la natutaleza en sus fenómenos naturales *(natura naturata)* como en su fuerza creadora *(natura naturans)*, es decir: había que imitar la capacidad creativa que se advertía en la naturaleza (Bobes *et al.*, 1998: 235). Probablemente fuera esta la versión de la *mímesis* más cercana a la propuesta por Aristóteles.

Por otra parte, existía una versión que podría denominarse neoplatónica, según la cual, la imitación debía entenderse como representación ideal arquetípica. Es decir, la recreación artística de lo natural, de la realidad, tenía que implicar una cierta idealización, un embellecimiento —y, por tanto, una transformación— de lo que existía en la naturaleza para pulirlo de posibles imperfecciones. No es ya, pues, el criterio de la semejanza lo que impera, dado que no se considera que la naturaleza sea perfecta, sino que tiene ciertos defectos que el arte puede llegar a corregir. De modo que el artista puede mejorar el modelo natural en el que se inspira, tal y como lo deja claro Boileau cuando asegura que gracias al arte incluso un animal como la serpiente o cualquier monstruo puede resultar hermoso:

> No hay serpiente ni monstruo odioso que, imitado por el arte, no pueda resultar grato a la vista; el artificio agradable de un delicado pincel hace del objeto más horrible uno amable (Chant III, vv. 1-4).

Está claro que la dicotomía *natura/ars* se resuelve entonces en favor del arte. Y es que, además, no se trata de imitar toda la naturaleza, sino únicamente aquellos aspectos considerados más dignos y más bellos. Hay, pues, una selección previa a la *mímesis* artística y de

ahí que, más que de realismo, haya que hablar de puro idealismo, máxime si se embellece además lo que ha sido seleccionado. Lo desagradable, lo grosero, lo zafio, etcétera, son cosas que quedan al margen de la actividad mimética: están en la realidad, pero no interesan al artista porque —y de nuevo asoma la vinculación entre *mímesis* y decoro— no son decorosas. Y es que, de hecho, si hay que desterrar todo lo considerado vulgar, mediocre, etc., y quedarse únicamente con lo más agradable, hace falta un criterio de selección, y ese criterio es el del decoro: sólo lo decoroso merece ser imitado. No deja de estar relacionada esta cuestión con la del fin moral del arte, pues se cree que lo decoroso no hiere la sensibilidad del espectador o lector, sino que le provoca un cierto placer y así es mucho más fácil que éste se interese por el mensaje moral vehiculado a través de la obra. Como se ve, la lógica que está detrás de los preceptos del Clasicismo es impecable.

En el *Art Poétique* de Boileau se advierten varios comentarios relacionados con la idea de que sólo lo decoroso es digno de imitación artística. Escribe Boileau, por ejemplo: «evitad las bajas envidias, frenesís malignos de espíritus vulgares. Un escritor sublime no puede ser contagiado por ellas. Es un vicio que sigue a la mediocridad» (Chant IV, vv.111-114). Esta convicción arraigada de que deben seleccionarse aquellos aspectos de la naturaleza que sean dignos de ser imitados para tratar de eliminar toda imperfección denota claramente un influjo neoplatónico, pues imitar sólo las partes más bellas del modelo —sus cualidades positivas, morales y físicas— es imitar lo que está más cerca de su esencia, de la idea pura (Bobes *et al.*, 1998: 237). De hecho, toda la literatura pastoril que se desarrolla a lo largo del siglo XVI se caracteriza por el afán de idealizar al máximo la realidad cotidiana y en este sentido su base neoplatónica resulta evidente.

En resumen, resulta obvio que la naturaleza que de veras interesa al artista no es la naturaleza auténtica, pues se considera que ésta no es perfecta, sino que adolece de ciertas imperfecciones que deben ser eliminadas. Es decir: la naturaleza real adolece de una cierta superabundancia, hay muchas cosas que sobran. No se quiere —como se ve— una naturaleza salvaje, sino equilibrada, artificial, una naturaleza que se convierta en un jardín para que las mujeres puedan pasear tranquilamente con sus tacones. El *summum* de la belleza es, desde este punto de vista, una naturaleza cultivada, que de paso permite demostrar lo que el hombre es capaz de crear puliendo de imperfecciones los elementos naturales. Lo cierto es que, con el tiempo, el concepto de la *mímesis* de la naturaleza fue llenándose de ambigüedad semántica, de vaguedad, pues cada crítico lo interpretaba a su manera y, así, dejó de resultar operativo; se hizo demasiado problemático y hubo que abandonarlo como criterio artístico. La norma de la semejanza, que nació con carácter universal y objetivo, acabó siendo un criterio bastante arbitrario y subjetivo. Claramente lo expresa René Wellek:

> Así, pues, bajo el término «imitación de la naturaleza» podían albergarse casi todas las variantes del arte: desde el naturalismo estricto a la más abstracta idealización, con todos los grados intermedios. Lo que en cada caso concreto se recomendaba dependía, a más de las predilecciones particulares del crítico, del supuesto de que los diferentes géneros requieren diferentes modos de imitación (1989: 30).

Finalmente, la doctrina de la imitación se vino abajo cuando, entrando ya en el prerromanticismo, se hizo cada vez más evidente que los aspectos externos de la naturaleza —también de la naturaleza humana— iban perdiendo interés en favor de la expresión de la personalidad del artista (Wellek, 1989: 38). Las teorías imitativas acabarían dando paso, así, a las teorías expresivas características de la época romántica.

Hay que tener en cuenta, además, que el criterio de semejanza —por el que varios críticos se guiaban para enjuiciar las obras— deja de tener sentido cuando en el siglo XVII Leibniz desarrolla una idea central de su pensamiento: la de que las obras literarias presentan

mundos ficcionales que deben ser considerados alternativas posibles al mundo real. Esta célebre idea, que con el tiempo daría paso a la teoría de los mundos posibles —ampliamente frecuentada por quienes han estudiado la problemática de la ficcionalidad—, obliga a replantearse la relación entre el arte y la realidad: no cabe ya hablar de una relación mimética si es posible encontrar alternativas absolutamente coherentes y sólidas al mundo denominado real.

Queda por ver aún la segunda vertiente de la *mímesis*, la que hace referencia a la imitación de los modelos clásicos y que, de hecho, viene a ser una concepción de la imitación como *intertextualidad* (Bobes *et al.*, 1998: 239). Esta noción se encuentra ya en Horacio y en Longino y resurge con fuerza en el Renacimiento. Y en el siglo XVII, Boileau critica en su *Art Poétique* a ciertos escritores y elogia a otros presentándolos como los mejores modelos a imitar. De hecho, cree que para saber escribir correctamente hay que estudiar a los clásicos y ver cómo resolvieron ellos los problemas que les planteaba la creación literaria. Lo que se exige es, en concreto, una imitación compuesta o ecléctica, como ha podido verse ya en un apartado anterior. No se insistirá en ello, pero sí en el convencimiento que se tiene durante esta época de que las personas de buen gusto —o quizá mejor: de *bon sens*— han imitado siempre a los antiguos y de que esta cuestión remite, entonces, a una constante universal. Los autores grecolatinos —se piensa— alcanzaron la máxima perfección artística concebible, llegaron a un estado de *non plus ultra*: no había una perfección mayor más allá de sus obras. Es obvio que para una mentalidad clasicista —y así lo recordaba Ernst Cassirer—, «el progreso en el arte no es un *progressus in indefinitum*, pues más bien se detiene en determinadas etapas de perfección» (1993: 320). Una vez alcanzadas esas etapas, ya sólo cabe la imitación: seguir de cerca al modelo. Sólo con la célebre *Querella de los Antiguos y de los Modernos* se advierten posiciones heterodoxas al respecto, la de los modernos que creen que del mismo modo que existe un progreso científico evidente, existe un progreso artístico y que los autores de la Antigüedad, cuya calidad nadie discute, han sido ya superados.

La doctrina de la *imitatio* se extiende a la cuestión de la lengua, pues muchos autores —ésta es, de hecho, la acepción más general del término «imitación» en la época (Bobes *et al.*, 1998: 234)— creen que las lenguas vernáculas tienen que imitar a las clásicas para llegar a tener su misma capacidad expresiva. Es así como se entiende un fenómeno como el del culteranismo, pues es obvio que lo que se perseguía con el uso y abuso de cultismos, neologismos e hipérbatos era sobre todo acercarse a la sintaxis y al léxico del latín.

Antes de terminar este apartado conviene señalar que la imitación de la Antigüedad se verá reforzada en el siglo XVIII gracias a los logros de la arqueología, sobre todo gracias a las excavaciones de Pompeya en 1748 (Hauser, 1998: 155). Pompeya era una antigua ciudad de Italia, ubicada al sudeste de Nápoles, que fue sepultada primero por un terremoto y luego por una erupción volcánica —del Vesubio, en concreto—. Cuando en 1748 fue descubierta, suscitó un notorio interés por coleccionar antigüedades. Llegó un momento en que viajar a Italia para entrar en contacto directo con las obras de arte clásicas se convirtió en una peregrinación obligada, considerada indispensable para la educación de un joven de clase social alta (Hauser, 1998: 155). Curiosamente, este culto de lo clásico no desaparecerá con el Romanticismo, aunque se le da un sentido algo distinto: los románticos no admiran el arte clásico por su belleza y su perfección —que desde luego reconocen—, sino porque sienten nostalgia de una época que ya se ha perdido para siempre, lo mismo que les ocurre con la Edad Media.

Al hablar de la imitación hemos visto que este concepto está muy cerca del principio del decoro. Conviene ver más detenidamente este principio.

g) *El decoro*

El principio del decoro *(bienséances)* aparece ya insinuado en la *Poética* de Aristóteles y ampliamente desarrollado en la *Epistola ad Pisones* de Horacio, aunque el autor latino no utilice directamente este término. Los teóricos italianos del siglo XVI lo reelaboran hasta hacer que prácticamente se confunda con la verosimilitud aristotélica, pues para Aristóteles, lo verosímil es que cada personaje se comporte de acuerdo con su naturaleza (Yllera, 1996: 121).

En realidad, el decoro exige un equilibrio total que afecta a la concepción de los géneros literarios, a su contenido, a los personajes que intervienen y al estilo en que estos personajes deben hablar. Como asegura Alicia Yllera, «es la regla principal, la más universal, a la que deben someterse todas las demás» (1996: 137). Puede decirse que la ley del decoro presenta dos acepciones distintas. Existe, por una parte, un *decoro interno* y, por otra, un *decoro externo*. El primero hace referencia a la coherencia y a la armonía de la obra. Se entiende que un personaje tiene que hablar y comportarse siempre de acuerdo con su edad y condición social, y si se trata de un personaje heredado de la tradición literaria hay que respetar siempre las características con las que fue fijado. Sobre este punto, escribe Boileau:

> ¿Inventáis la idea de un nuevo personaje? Que se muestre concorde consigo mismo en todo y que sea hasta el final como se le ha visto al principio (Chant III, vv. 124-126).

Del mismo modo, si en la obra se alude a costumbres de alguna época concreta el decoro interno exige que esas costumbres coincidan con la verdad histórica. Y, en definitiva, la principal exigencia es la de una perfecta adecuación género-asunto-estilo-personajes. Es decir: según el género escogido, unos temas son más apropiados que otros —algunos quedan inmediatamente desterrados—, y el estilo utilizado tiene que ser uno determinado, así como los personajes tienen que pertenecer a un nivel social concreto y comportarse de acuerdo con lo que se espera de ellos, tanto en el modo de hablar como en sus acciones. En el caso de una tragedia, por ejemplo, sólo asuntos elevados, de cierta trascendencia, tienen cabida, el estilo tiene que ser sublime y los personajes principales han de pertenecer a la alta nobleza o bien ser héroes, semi-dioses o dioses. Es obvio que esta cuestión está relacionada con la teoría de los tres estilos, que en la Edad Media remitía a la denominada *rota Virgilii*. Una indicación de Boileau merece ser recordada aquí:

> La naturaleza es en nosotros más distinta y más sabia; cada pasión habla un lenguaje distinto: la cólera es soberbia y requiere palabras altivas, el abatimiento se explica en términos menos orgullosos (Chant III, vv. 131-134).

En cuanto al decoro externo, lo que se exige es que se adecue la obra a las expectativas del público, a su gusto, a su sensibilidad, a sus costumbres, a su moralidad. De modo que hay que evitar todo lo que pueda herir la sensibilidad del espectador o lo que pueda irritarle —asuntos groseros, por ejemplo, o un vocabulario soez—. Incluso los actos cotidianos (beber, dormir, comer, etc.) están desterrados de la literatura porque no son dignos ni estéticos. Un ejemplo curioso se encuentra en Voltaire, que condenaba las obras de Shakespeare por indecorosas, y llegó a criticar la conversación que mantienen los soldados al inicio de *Hamlet* porque un soldado le pregunta al otro en el cambio de guardia: «¿Has tenido una guardia tranquila?», y el otro responde: «No se ha movido ni un ratón.» Para Voltaire, que se hable de ratones en una obra no resulta decoroso. Por supuesto, acepta que realmente los soldados hablan así en el cuerpo de guardia entre ellos, pero cree que no puede permitirse que unos actores hablen también así delante de las primeras personalidades de la nación, acostumbra-

das a expresarse siempre con nobleza, de una manera absolutamente refinada (Wellek, 1989: 49-50). Ahí se advierte cómo no interesa la verdad, la realidad, sino que hay que embellecerla y hacerla más perfecta, más decorosa: que los soldados hablen como quieran, pero no en un teatro.

Cuando el decoro interno y el externo entran en conflicto, lo normal es que todo se solucione en favor del externo, de ahí que reyes, príncipes y héroes de la Antigüedad aparezcan en el teatro comportándose a veces no de acuerdo con las costumbres de su época sino de acuerdo con el gusto del público francés del siglo XVII (Yllera, 1996: 122). Para resumir este apartado, puede decirse que el principio del decoro «conlleva una noción estética —evitar las quiebras en la representación de los caracteres— pero también moral —evitar cuanto el público de la época pueda considerar indecoroso— y social —la conducta del personaje está en función de su categoría social— (Yllera, 1996: 121-122).

h) *La verosimilitud*

Otro de los principios fundamentales del credo clasicista —y cuya presencia no falta, por supuesto, en el *Art poétique* de Boileau— es el de la verosimilitud. Se trata de un principio íntimamente relacionado con el del decoro, pues sólo es verosímil aquello que resulta apropiado en cada momento: que un personaje no hable de acuerdo con su edad y condición social resulta inverosímil (Asensi, 1998: 255). Además, en la verosimilitud se basan, según ha podido verse ya, las unidades de tiempo y de lugar. Este principio excluye de la literatura todo lo insólito, lo anormal, lo increíble. Y que la acción imitada sea verosímil resulta esencial para que la obra agrade y pueda cumplirse así el objetivo didáctico perseguido (Yllera, 1996: 121). Boileau lo advierte:

> Una maravilla absurda no tiene atractivos para mí: el espíritu no es conmovido por lo que no cree (Chant III, vv. 49-50).

Si la obra no consigue dar la impresión de realidad, difícilmente se alcanzarán los tres objetivos claves del *delectare*, del *prodesse* y del *movere*. Según Boileau, lo irracional, lo increíble, lo sobrenatural no atrae y, sobre todo, conmueve a nadie, pues provoca más una distancia que una identificación, algo que resulta especialmente grave en el caso de una tragedia, género en el que hay que tratar de conmover al espectador y conseguir que se establezca entre él y el héroe una relación de simpatía. Aunque hay que advertir que, en general, el Clasicismo no rechaza totalmente la presencia de elementos maravillosos en una obra; lo que se exige es una mezcla correcta de verdad, verosimilitud y elementos extraños, pues se es consciente de que a veces lo extraño y maravilloso puede ayudar a captar la atención del espectador, cuestión de suma importancia para poder luego instruirlo y entretenerlo (Asensi, 1998: 254).

Como señaló Galvano della Volpe en su *Historia del gusto*, verosimilitud y *mímesis* son en realidad conceptos prácticamente sinónimos, pues sólo es verosímil aquello que se parece a lo que realmente ocurre en la vida, que es justo lo que hay que imitar en la poesía según el ideal estético clasicista (Della Volpe, 1987: 20). Resulta curioso, e incluso contradictorio, que existiendo esta interpretación de la *mímesis* se llegaran a recrear tanto los mitos de la Antigüedad grecolatina durante el Clasicismo, pues, en definitiva, para una mentalidad racionalista esos mitos no eran más que puras invenciones totalmente alejadas de la verosimilitud. Sin embargo, hay que pensar que se recrean los mitos desde el convencimiento de que los poetas antiguos —a quienes en estos momentos se reverencia— habían creído firmemente en ellos como si se tratara de historias verdaderamente ocurridas en el pasado. Desde el convencimiento, pues, de que los mitos habían sido tratados como

historia por los autores grecolatinos. No faltaron críticos que alzaran su voz en contra de las fábulas mitológicas y quisieran prohibirlas, pues las veían como una amenaza para el cristianismo. Esas fábulas paganas se les antojaban una gran mentira que convenía desterrar. Pero, en general, el Clasicismo da acogida a los mitos paganos por respeto a los autores grecolatinos que habían creído en ellos, que los consideraban verdaderos (Wellek, 1989: 27). Aunque se exige siempre que no se mezclen las historias paganas con las cristianas porque la gente podría llegar a pensar que todo está en un mismo nivel, y eso sería muy peligroso. Así lo explica Boileau:

> Así pues, es muy vanamente como nuestros defraudados autores, proscribiendo de sus versos estos adornos recibidos, piensan hacer actuar a Dios, a sus santos y a sus profetas como a esos dioses salidos del cerebro de los poetas; ponen a cada momento al lector en el infierno, no ofrecen nada más que Astarté, Belcebú, Lucifer... Los misterios terribles de la fe de un cristiano no son susceptibles de alegres ornatos. El Evangelio no ofrece por todas partes al espíritu más que penitencia que hay que hacer y merecidos tormentos, y la mezcla culpable de vuestras ficciones da aire de fábula incluso a sus verdades (Chant III, vv. 193-204).

Está claro que, para Boileau, cuando se está tratando un tema profano no hay ningún problema en emplear fábulas mitológicas; lo importante es que los cristianos no cometan el grave error de provocar la confusión y «Du Dieu de verité, faire un Dieu de mensonges» (Chant III, v. 236) [«hacer de un dios de verdad un dios de mentira»].

Boileau defiende la verosimilitud incluso por encima de la verdad, es decir, recomienda al poeta que trabaje más con la verosimilitud que con la verdad porque entiende —y es fácil advertir aquí el influjo aristotélico— que lo verdadero a veces no resulta verosímil. Lo dice explícitamente:

> Nunca ofrezcáis al espectador algo increíble, a veces lo verdadero puede no ser verosímil (Chant III, vv. 47-48).

Boileau tiene especial cuidado con el teatro porque sabe que es éste el ámbito artístico en el que la presión de las normas ha de ser mayor, entre otras cosas porque es fácil que a alguien de entre el público no le guste la obra y se ponga a silbar, algo que no tendría ningún efecto en el caso de la lectura solitaria, pero que en medio de una representación dramática podría suponer un verdadero escándalo. Escribe al respecto:

> El teatro, fértil en críticos quisquillosos, es entre nosotros un campo peligroso para darse a conocer. Un autor no hace en él fáciles conquistas; siempre encuentra bocas dispuestas a silbarle. Cualquiera le puede tratar de fatuo e ignorante: es un derecho que se compra en la puerta al entrar (Chant III, vv. 145-150).

Conviene recordarlo: silbar «es un derecho que se compra en la puerta al entrar».

Como se ve, todas las reglas del Clasicismo encuentran cabida en la poética de Boileau. Se dice que estas reglas coartaban la libertad de los escritores, pero los preceptistas las veían como un auténtico estímulo creativo, casi como un desafío, pues había que esforzarse muchísimo para superar todas las limitaciones impuestas y alcanzar una gran obra.

Boileau será uno de los responsables de que se reactive la «Querella de los Antiguos y los Modernos» en Francia a finales del siglo XVII. Dentro de esta querella hay una fecha clave, el 27 de enero de 1687, cuando en una sesión extraordinaria de la Academia Francesa, Charles Perrault leyó el poema *Le Siècle de Louis le Grand* y Boileau declaró públicamente que ese poema era injurioso para los autores de la Antigüedad grecolatina (Bobes *et al.*, 1998: 319). En realidad, la lectura de ese poema no fue más que el detonante de la po-

lémica, pues existía detrás un largo proceso de resentimientos y rencillas personales entre dos grupos. Por una parte estaban quienes, encabezados por Perrault y animados por los grandes descubrimientos geográficos y avances científicos del Renacimiento, exaltaban el genio moderno y consideraban que los autores antiguos, con ser buenos, no llegaban a la perfección de los modernos sencillamente porque existe un progreso intelectual del mismo modo que existe un progreso científico y porque, además, el cristianismo es superior a la religión pagana. Frente a éstos, la postura contraria, la conservadora, la representaban los seguidores de Boileau, quienes consideraban que los autores clásicos eran insuperables y aducían como prueba evidente el hecho de que existiera un consenso universal de los siglos que han admirado la belleza de las obras griegas y latinas. Esta querella se reabre en el siglo XVIII, cuando ya Perrault y Boileau han muerto. En realidad, cuando ambos eran ya sexagenarios llegaron a reconciliarse en una sesión de la Academia tras haber pasado años de insultos que afectaban incluso a las familias. Ya en términos mucho más conciliadores escribe Boileau una carta a Perrault —la *Léttre à Perrault*— en 1700 exponiendo su credo artístico y tratando de ver por qué Perrault se enojó tanto durante la polémica.

Para concluir, resulta interesante citar la descripción que de la poética de Boileau se hace en la *Historia de la teoría literaria* de Carmen Bobes *et al.*:

> De la enumeración de los temas que trata *L'art poétique* puede deducirse una teoría literaria de carácter y tono preceptivo, que encuentra su justificación en la razón como criterio supremo, en la imitación de la naturaleza como principio generador del arte, en el buen sentido o buen gusto, como canon axiológico y en la utilidad y el placer como última finalidad de la obra literaria (Bobes *et al.*, 1998: 308).

4. El Neoclasicismo europeo del siglo XVIII

4.1. Ideas dominantes en la época

El Clasicismo francés, que había empezado a influir en Inglaterra desde la segunda mitad del XVII, se extiende a otros países europeos. Así, en el XVIII se considera que el XVII francés es la época culminante de las artes y de las letras francesas —es el Gran Siglo—, y se produce un afrancesamiento generalizado de la cultura europea. Basta recordar, por ejemplo, que en Rusia la corte habla francés, y que el rey de Prusia, Federico el Grande, soñaba con ser un poeta francés. París se convierte en la capital artística de Europa, relevando así a Italia, que desde el Renacimiento había dominado la vida artística en Occidente. Roma seguirá siendo el centro de estudios del arte clásico y todo aquel que quiere conocer las obras clásicas tiene que viajar a Italia, pero París será la ciudad donde hay que ir a estudiar arte moderno. En París se ponen muy de moda las exposiciones de arte, que serán un factor indispensable de la actividad artística y facilitarán que las obras lleguen al gran público, ya no sólo a aquel que tiene poder económico para comprarlas en una subasta, por ejemplo, sino a un público nuevo, antes nunca visto: gente que se interesa por las obras artísticas aun sabiendo que nunca va a poder adquirirlas, gente que tiene, por tanto, intereses meramente estéticos. Piénsese que antes de la Revolución francesa estas exposiciones de arte están reservadas para que expongan sólo ciertos artistas privilegiados, como los miembros de la Academia francesa, pero tras la Revolución se produce una especie de democratización de la vida artística y todos los artistas pueden exponer sus obras y las exposiciones se abren al gran público. Se pone punto final así al monopolio del mercado artístico por parte de la corte y de la aristocracia, pues antes las grandes obras estaban en las galerías de los reyes y de importantes coleccionistas y no eran accesibles a un público más general.

El pensamiento racionalista domina la Europa del siglo XVIII. El convencimiento de que siguiendo el dictado de la razón, explotando sus posibilidades, pueden alcanzarse grandes logros, había suscitado un claro optimismo en el siglo anterior —sobre todo en Francia, por el influjo del *Discurso del método* de Descartes— y seguirá vigente ese optimismo entre los ilustrados. Se proponen nuevas formas de buscar la felicidad, se adopta una visión completamente nueva frente al mundo y se estima que la razón es el valor más alto. Y es que en el siglo XVIII es cuando aparece el espíritu crítico en todos los sentidos, y en nombre de la razón se procede a un examen crítico de todo lo que tradicionalmente se aceptaba como verdadero sin cuestionarse. Se descubre entonces que el mundo está lleno de errores que la tradición aceptaba como verdades y se esgrime la razón para combatir esos errores y todo dogma que no esté fundamentado racionalmente. Se descree, pues, de muchas cosas que se respetaban sólo porque habían sido heredadas de la tradición, sin ser jamás cuestionadas. Es obvio en este punto el influjo de la teoría cartesiana del conocimiento, sobre todo del «principio metódico de que no podemos llegar a la certeza filosófica sino por un camino indirecto, mediante el conocimiento de las diversas fuentes de error y superándolas y eliminándolas» (Cassirer, 1993: 315).

En materia artística, y más concretamente ya en el ámbito de lo literario, el siglo XVIII sigue los principios fundamentales del Clasicismo francés, y como lo que Francia había hecho en el sigo XVII era recoger la herencia del Renacimiento italiano, puede afirmarse que desde principios del siglo XVI hasta la segunda mitad del XVIII se divulga, en general, una misma concepción de la literatura, con mínimas variaciones. Aunque en la práctica literaria se hagan otras cosas, la teoría es siempre clasicista; incluso llega un momento en el que dista un abismo entre la teoría, que es mera repetición de las opiniones de Aristóteles y de Horacio, y la práctica, mucho más creativa e innovadora (Wellek, 1989: 16). El buen gusto —que no es sino la aplicación del sentido común a las artes, y que en Francia se identifica con el gusto de la *élite* de París— sigue siendo el criterio fundamental para enjuiciar las obras, pues se apoya en la razón, en el sentido común, y de ahí que sea el gusto de los lectores cultivados, refinados, instruidos (Yllera, 1996: 155). Aunque desde nuestra posición histórica nos parezca increíble, lo cierto es que va a tardarse bastante en aprender que no puede rechazarse inmediatamente como mal gusto todo gusto que difiera del propio. Es decir, va a tardarse en reconocer la relatividad histórica del gusto. El Clasicismo es, de hecho, lo contrario de este reconocimiento (Gadamer, 1996: 127). Y eso que la famosa «Querella de los Antiguos y los Modernos» había puesto de manifiesto la relatividad del gusto. Pero el Clasicismo creía en la uniformidad y no en la relatividad del gusto, y esgrimía la razón como arma contra modas y gustos pasajeros. Sólo los empiristas ingleses, como David Hume en su *On the standard of taste*, se darán cuenta de que la universalidad del gusto no puede demostrarse empíricamente, de que más bien la experiencia de cada día demuestra que no ha existido nunca una escala fija de valores estéticos, y entonces se dirá que la belleza no es algo objetivo, algo que esté objetivamente en las cosas, sino que es algo subjetivo que está en nosotros. Ideas de este tipo contribuyen a que se vaya forjando una época subjetivista que encontrará su culminación en el Romanticismo. Y a ese subjetivismo contribuirá decididamente la *Crítica del juicio* de Kant y el pensamiento de Schiller. De hecho, el Empirismo inglés y la Ilustración alemana constituyen los formantes esenciales del pensamiento prerromántico, y, por tanto, de la Modernidad (Aullón de Haro, 1994: 29). Aunque hay que tener también en cuenta que si el Neoclasicismo racionalista se basa sobre todo en el *Discurso del método*, de Descartes, también el yo cartesiano prefigura la centralización del sujeto moderno: lo único indudable es el *cogito*. De todos modos, hay que advertir que los empiristas del XVIII (Locke, Berkeley, Hume) aceptan que existe un mínimo de validez estética universal que explica por qué hay obras que ejercen siempre un encanto sobre los hombres pese al paso

de los siglos. Es decir: por qué existen obras clásicas que resisten el paso del tiempo. Aun así, el empirismo supone ya un importante cambio epistemológico respecto al racionalismo, pues a los racionalistas les interesa racionalizar el objeto, la obra, someterla a principios rígidos, a reglas estables, etc., mientras que a la teoría empirista no le interesa tanto la obra como el sujeto que la contempla, y de ahí que proceda «a la descripción experimental del proceso psicológico del sujeto ante la obra» (Aullón de Haro, 1994: 33). Lo que interesa es el proceso psicológico que experimenta el sujeto ante la obra, algo clave para hablar de la teoría del gusto y de los juicios estéticos. Pero antes de que estas ideas tengan una cierta fuerza se cree en la universalidad del gusto y, por tanto, en una belleza objetiva sólo detectable en aquellas obras que respetan los preceptos clásicos. Es decir: se cree que existen unas reglas universales que garantizan la belleza de las obras de arte. Y que no aceptar estas reglas no es un problema de gusto, sino de ignorancia.

Está claro que, para una mentalidad clasicista, el buen gusto se apoya en unos principios evidentes porque se basan en la razón. Así, no se siguen las reglas sólo por admiración a Aristóteles y a Horacio, sino porque se cree que seguirlas es lo más racional. Y esta convicción hace que se ignore rotundamente el abismo que media entre la época de Aristóteles y Horacio —la Antigüedad grecolatina— y los siglos XVII y XVIII: para los clasicistas, el gusto no ha variado nada en todo este tiempo, es siempre el mismo porque está justificado racionalmente (Wellek, 1989: 17).

Como se ve, pues, más que autoritarios, los neoclásicos son racionalistas. Están convencidos de que todo puede comprenderse y resolverse gracias al poder de la razón. Y, así, lo someten todo a un análisis racional absolutamente riguroso. Esto hace que la crítica literaria esté muy cerca de la filosofía: tanto una como otra han de basarse en un método de investigación absolutamente racional (Cassirer, 1993: 304). De hecho, los mismos ilustrados del XVIII hablan a menudo de su tiempo como de la «época de la filosofía», y lo hacen con orgullo, convencidos de vivir en un siglo filosófico y de que darle tanta importancia a la razón humana está dando grandes resultados en la ciencia y en el arte.

Piénsese que, cuando se habla de la razón, se está apelando a las fuerzas más altas de la razón científica, es decir, se piensa, por ejemplo, en la perfección del método de las matemáticas y de la física (Cassirer, 1993: 311). De hecho, se considera que las artes y las ciencias están basadas en unos mismos principios racionales, y si las ciencias habían dado tantos logros desde el Renacimiento era obvio que ese mismo camino racional tenían que seguir las artes. Así, se tiende a reducir toda la realidad heterogénea en cualquier ámbito a unos cuantos principios universales completamente racionales. Para lo cual hay que buscar la unidad en la multiplicidad, encontrar lo que tienen en común los distintos fenómenos de la naturaleza (Cassirer, 1993: 309, 318-319). Y esta idea la aplican también al arte: tienen que existir unas reglas respetadas por toda la multiplicidad de obras. Es lo que las obras de calidad tienen en común: el respeto escrupuloso a ciertos principios universales. Sin duda, esta convicción nace del estudio de los fenómenos naturales, pues los clasicistas piensan que, pese a toda su riqueza y diversidad, unos mismos principios, unas leyes inviolables y universales, rigen la dinámica de la naturaleza. Y como la actividad artística es concebida como imitación de la naturaleza, parece lógico que también el arte esté regulado por unas leyes universales. Esto implica que, más que estudiar las obras en sí, lo que interesa es tratar de formular las leyes constructivas universales que están en su base.

Refiriendo estas ideas a la cuestión de los géneros literarios, esto significa que cada género tiene sus propias leyes constructivas y que las obras individuales que se inscriben en él no pueden apartarse de ellas porque dejarían de cumplir con la naturaleza del género, con sus rasgos esenciales. Es decir, el Clasicismo va a ofrecer una visión totalmente estática de los géneros literarios, va a defender la invariablilidad de los géneros: existen unas leyes implí-

citas en la naturaleza de cada género y no pueden ni deben alterarse. Esta concepción suprahistórica de los géneros se basa en el convencimiento de que ya alcanzaron su máxima perfección en la Antigüedad greco-latina y que, por tanto, es absurdo separarse de las normas con las que fueron fijados entonces; lo mejor es imitar esas normas para asegurarse de estar creando una obra de calidad. Recuérdese que, para el Clasicismo, no existe un progreso indefinido en arte, sino que la evolución artística se detiene en determinadas etapas de máxima perfección.

Una de las grandes paradojas del Clasicismo es que se adora a la naturaleza, se la considera la culminación de la perfección y la belleza y, sin embargo, cuando se trata de conseguir la belleza y la perfección en arte no se recurre al instinto natural del poeta, sino a una serie de convenciones elevadas a la categoría de dogma (Cassirer, 1993: 325). Estas reglas artísticas dogmáticas no proceden de la naturaleza, son convenciones artificiales que ni siquiera inventan los ilustrados del XVIII, sino que las heredan de épocas anteriores y las incorporan a su esquema de pensamiento. Son las reglas del Clasicismo francés del siglo anterior, el XVII, las reglas convencionales con las que se pavonea una época concreta, la del reinado de Luis XIV. Pero toda convención tiene fecha de caducidad, tiene una limitación temporal y, por tanto, las reglas convencionales no son realmente universales, como los clasicistas creían. De hecho, con el tiempo entendieron que cada época exige un arte nuevo que se ajuste a los cambios sociales y reconocieron la necesidad de una teoría que se adaptara a la variabilidad de los fenómenos estéticos. Hasta ahí evolucionaron, por ejemplo, Diderot y Montesquieu. Pero al principio estaban convencidos de que existían unas reglas artísticas universales e intemporales que, como decía Racine, venían a demostrar que el gusto de París coincidía con el de la Atenas clásica (Wellek, 1989: 28). Este convencimiento provoca una reacción neoclásica contra la literatura del Barroco en las distintas literaturas europeas. Y no sólo porque en el Barroco proliferan las formas híbridas que anuncian la disolución de los géneros y contribuyen a una nefasta confusión, sino también porque el Barroco y el Rococó se caracterizan por su sensualismo, su concepción hedonista del arte y su artificiosidad, mientras que el Clasicismo es más sobrio, busca la claridad y la sencillez, la línea pura, sin complicaciones, la regularidad y la disciplina, y se impone de nuevo en el siglo XVIII como un intento de conseguir un arte más sincero, menos artificial. Porque, para la mentalidad clasicista, la artificiosidad barroca es síntoma de falsedad, de engaño, de falta de sinceridad. Es una frívola muestra de virtuosismo vacío absolutamente condenable.

A la luz de lo expuesto se entiende por qué suele decirse que el arte del Clasicismo tiende al conservadurismo. Ciertamente, la poética clasicista acaba siendo un freno del instinto creativo y de la imaginación, al menos en el sentido de que rechaza la posibilidad de una imaginación desenfrenada. La imaginación tiene que ser controlada, domesticada, regulada, disciplinada. Este destierro de la imaginación amenazaba con aniquilar el arte —para algunos, la poética normativa del Clasicismo no es más, de hecho, que una colección de recetas para la producción de obras literarias—, pero se trataba de una amenaza puramente teórica, pues en la práctica lo cierto es que el Clasicismo no fue totalmente ciego a la imaginación y a la fantasía (Wellek, 1989: 25). Por lo menos se reconoce que el poeta tiene que ser imaginativo, tiene que tener un don natural para la creación poética —recuérdese que ya Boileau lo reconocía desde los primeros versos de su *Art poétique* parafraseando a Horacio—. Pero a la vez se tiene muy claro que una cosa es ese impulso natural y otro el resultado al que conduce: el poema. Y el poema no tiene que ser construido según las leyes de la fantasía subjetiva de cada poeta, sino según unas leyes objetivas, universales. Por eso se afirmará que un genio no es más que aquel que da muestras de poseer una razón sublime. Curiosamente, los conceptos de «genio» y de «sublimidad» van a estar unidos a finales del XVIII, como lo estaban ya en el tratado del Pseudo Longino *Sobre lo sublime* hacia el siglo I o III d. C.

Hay que tener en cuenta que el XVIII es un siglo en el que la crítica literaria, las preceptivas, tienen gran importancia. Tanto en el Clasicismo francés como en el Neoclasicismo dieciochesco se fijan unas reglas *a priori*, y no ya *a posteriori*, como ocurría durante el Renacimiento y el Barroco, épocas en las que claramente la creación superaba a la crítica y los preceptistas no dictaban las normas, sino que las deducían de las grandes obras. Fijar unas reglas es todo lo contrario de creer que el poeta es un ser inspirado cuya maravillosa creación es fruto de un misterio: si se fijan unas reglas ya no hay espacio para la inspiración y lo verdaderamente importante pasa a ser la disciplina, el respeto a esas reglas que están dictadas por la razón y son, por tanto, una garantía de buen gusto y de éxito. Así, lo que el Neoclasicismo sostiene es que no hay artistas geniales por su inspiración —su ingenio natural—, sino por saber aplicar correctamente las normas. Con toda claridad lo expresó Buffon en su discurso de ingreso en la Academia Francesa, titulado *Sobre el estilo* (1753), al señalar que «el genio no es sino una larga paciencia».

Todo escrito ilustrado lleva consigo un mensaje porque se entiende que el arte está al servicio de unos ideales, subordinado a ellos. Es, pues, un arte de compromiso, con una clara función social. Un arte, en definitiva, que no se justifica por sí mismo. Lo importante es que se entienda bien el mensaje expresado, y de ahí que sea lógica la defensa de los preceptos clásicos, pues éstos garantizan una claridad expositiva —orden, equilibrio, etc.—, sin ningún tipo de oscuridad o hermetismo como el que cultivaban los defensores de la poética de la dificultad en el XVII. Voltaire afirma al respecto: «todo verso o frase que requiera explicación no merece ser explicado» (en Wellek, 1989: 53). Así, lo que de veras interesa es que se tenga una idea clara que comunicar, un pensamiento que tiene que llegar a alcanzar directamente la meta, sin que se lo impida un exceso de oscuridad, o de sensibilidad, o de imaginación. Esto también explica el auge de un género de difícil clasificación como es el ensayo: es un vehículo de ideas, prosa de ideas, escrita con finalidad divulgativa.

A finales del XVIII, con los prerrománticos y luego ya con los románticos, tiene lugar el despertar del sentido histórico moderno, totalmente ajeno a un Clasicismo que creía que el gusto y la sensibilidad de la grecia clásica, y de la Antigüedad en general, era idéntico al de París del XVII y XVIII porque se basa en principios racionales universales. El Romanticismo demostrará que cada época tiene su propio espíritu, su idiosincrasia, y por tanto, con el reconocimiento de la individualidad de cada época pasa a primer término la conciencia del cambio y del desarrollo histórico (Wellek, 1989: 39). En realidad, la idea de evolución histórica está ya en el Renacimiento porque el Renacimiento es una época de grandes progresos científicos y por tanto es obvio que se daban cuenta de que perfeccionaban lo que había detrás, pero nunca se aplicó esta idea en el terreno del arte, donde Horacio, Homero, Virgilio, etc., eran tratados como contemporáneos (Wellek, 1989: 40).

4.2. Nuevas tendencias en la segunda mitad del siglo XVIII: la ruptura con el Neoclasicismo

En la segunda mitad del siglo XVIII empieza a superarse la hegemonía de la teoría clasicista en el ámbito de la estética. Tiene lugar una transformación que, como ha explicado Ernst Cassirer, «corresponde exactamente en el aspecto metódico al nuevo giro que en el pensamiento de la ciencia natural representa el tránsito de Descartes a Newton» (1993: 327). Cada vez más va perdiendo valor el método deductivo, consistente en partir de unos principios *a priori*, y va imponiéndose un método puramente descriptivo, centrado en los puros hechos, en los fenómenos, en la observación directa de la realidad. Así, la deducción va siendo sustituida por la descripción. Y en el campo de la estética, esta voluntad des-

criptiva no se centra tanto en las obras artísticas cuanto en el efecto que éstas provocan en el espectador y en los juicios con los que éste la valora. Sigue interesando la naturaleza como modelo que debe seguir el artista, pero es sobre todo la naturaleza humana lo que importa conocer. El interés por la naturaleza del hombre hace que la estética y la psicología compartan objetivos y a veces parecen llegar a confundirse. Así, se hará surgir lo bello de la naturaleza humana mucho más que de las propias obras de arte, es decir, se considerará que la percepción de la belleza es una cuestión totalmente subjetiva, aunque esto no deriva en un relativismo absoluto porque, en última instancia, se remitirá el buen gusto a una especie de sentido común —de *sensus communis*—, que es justo lo que hace Kant en su *Crítica del juicio*. Por otra parte, aunque se rechazará la reglamentación clasicista, no se dejará lo estético en manos de la arbitrariedad, del puro capricho, sino que se intentará encontrar «una *legalidad específica* de la conciencia estética» (Cassirer, 1993: 328), algo que queda especialmente claro en el ensayo de Hume *On the Standar of Taste*. Ernst Cassirer ha descrito bien esta situación:

> Así, en esta nueva dirección, el empeño de fundamentar racionalmente el juicio estético se encoge mucho o se acalla por completo; pero en modo alguno se renuncia a la pretensión de universalidad. Lo que se discute es la circunscripción más precisa de esta universalidad y del mundo en que puede hacerse valer. La pura deducción y el mero razonamiento resultan impotentes, pues no es posible demostrar la justeza del gusto en la misma forma en que puede serla una conclusión lógica o matemática (1993: 329).

Empieza a entenderse que en materia de gusto no existe demostración lógica válida, pero sí una cierta cualidad que sólo algunos poseen: la *délicatesse*, que se manifiesta en la agilidad del pensamiento para captar los más finos matices (Cassirer, 1993: 330). La idea de que esa delicadeza, el buen gusto, no puede aprenderse ni justificarse racionalmente hace que el sentimiento personal se imponga a la razón en materia estética. Las emociones sentidas frente a una obra son siempre anteriores a toda reflexión. Es lo que Dubos explicaba en sus *Réflexions critiques sur la poésie et la pinture*, obra en la que asoma ya toda una estética del sentimentalismo. Para Dubos, la introspección, el conocimiento de la propia experiencia interna surgida frente a una obra artística, era el único método válido en la reflexión estética. No eran los conceptos teóricos, las consideraciones abstractas, la inteligencia —en fin— lo que debía dominar en la crítica del arte, sino las propias impresiones. De ahí que, para Dubos, la estética no pueda presentarse como un código de reglas universales e intemporales. A su juicio, el mérito fundamental de una obra artística reside en gustar al público, y todo espectador sabe, sin necesidad de conocer unas reglas, si la obra le ha gustado o no. Es algo que depende de sus sentimientos personales.

El Neoclasicismo se sostenía sobre la convicción de que existe un gusto perfecto, un buen gusto, y unas reglas que lo determinan, pero durante la segunda mitad del siglo XVIII la idea de un gusto perfecto —como ha señalado Gadamer— se vuelve dudosa «tanto frente a la naturaleza como frente al arte», pues se va comprendiendo que «se hace violencia al concepto del gusto cuando no se incluye en él su carácter cambiante» (Gadamer, 1996: 93). Así, serán los defensores de la estética sentimental como Dubos, y los defensores de la relatividad del gusto, quienes inicien la ruptura con el Neoclasicismo. En realidad, esta ruptura debe ser entendida como un paso más, el decisivo, en la lucha ilustrada por imponer el propio entendimiento en cualquier asunto, pues «la tendencia general de la Ilustración es no dejar valer autoridad alguna y decidirlo todo desde la cátedra de la razón» (Gadamer, 1996: 339). Esta tendencia remite en realidad a una maniobra intelectual de suma importancia, consistente en revisar los prejuicios heredados de la tradición para comprobar su validez.

Una importante línea de investigación filosófica, que va desde los escépticos a Descartes y se extiende hasta autores como Husserl, Heidegger y Gadamer, ha reflexionado por extenso acerca de esta cuestión.

Según constatan las investigaciones fenomenológicas desarrolladas por Heidegger en *El ser y el tiempo*, toda interpretación va acompañada de ciertas nociones preconcebidas sobre lo que se quiere interpretar. La apreciación hunde sus raíces en una regla que la hermenéutica romántica formuló explícitamente por primera vez, pero que puede localizarse ya en el sistema de la antigua retórica: la relación circular entre el todo y las partes. Según esta regla hermenéutica básica, en toda comprensión se produce una anticipación de sentido sobre la totalidad de aquello que quiere comprenderse, y esta anticipación sobre el todo va siendo reajustada a medida que van conociéndose las distintas partes que lo integran, las cuales, a su vez, sólo pueden ser comprendidas desde la significación previamente anticipada sobre el todo. Esta teoría del *círculo hermenéutico* presupone que antes de que algo llegue a conocerse se tiene ya una cierta precomprensión de ello. Es decir: ciertas ideas previas del intérprete aparecen *con* la interpretación misma, condicionándola, de modo que están ya en su base y hacen que el proceso hermenéutico constituya un movimiento circular: «toda interpretación que haya de acarrear comprensión —explica Heidegger— tiene que haber comprendido ya lo que trate de interpretar» (1996: 168-170). Nace entonces la inquietante sospecha de si esta situación anula la posibilidad de un conocimiento riguroso, científico, en el que ninguna concepción previa pueda influir. Pero este ideal científico de conocimiento no es, a los ojos de Heidegger, más que el resultado de un error de enfoque en el funcionamiento mismo del proceso de comprensión. Nadie puede evitar la estructura circular de este proceso basado en una anticipación de sentido porque expresa un desarrollo natural y, si realmente se quiere entender cuál es la dinámica que se sigue hasta llegar a una interpretación, es preciso conocer antes las condiciones en las que todo acto interpretativo se fundamenta, para lo cual, como asegura Heidegger, «lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él de modo justo» (1996: 171). Entrar en él de modo justo quiere decir, antes que nada, ser conscientes de él, aceptarlo, no concebirlo como un *círculo vicioso* ni connotarlo con ninguna otra negatividad, sino reconocer, simplemente, que indica el peculiar mecanismo inherente a la comprensión.

En efecto, sólo el reconocimiento de la estructura circular de la comprensión facilita la posibilidad de un rigor verdaderamente científico, pues únicamente quien sabe de la existencia natural de los prejuicios puede intentar combatirlos comprobando si resisten la prueba de fuego que Heidegger aprendió de su maestro Edmund Husserl: tomar como punto de partida en la investigación las *cosas mismas* que constituyen objeto de estudio (Heidegger, 1996: 171-172). Existe, pues, la posibilidad de controlar la naturaleza de los prejuicios que determinan la precomprensión, es decir, la posibilidad de imponer un filtro que deje fuera de la conciencia los prejuicios negativos —Heidegger los llama «habladurías»— que impiden un análisis objetivo del fenómeno investigado, algo que no queda tan lejos de la aspiración de Husserl a conseguir que el investigador sea capaz de liberarse del influjo que sobre él ejercen los prejuicios dominantes en su situación histórica. Hay que tener en cuenta que el análisis fenomenológico no se ocupa tanto de los objetos como del sujeto para quien el objeto está presente. Más exactamente: de la conciencia de ese sujeto. Lo que interesa entonces es describir cómo la conciencia percibe el objeto, de qué manera llega a integrarlo en su ámbito de experiencia. De este modo, la conciencia se vuelve hacia sí misma para estar atenta no sólo a las cosas, sino también a su relación con ellas, y el campo de operatividad del fenomenólogo queda reducido al mundo de la conciencia, un mundo constituido por un entramado de recuerdos, ilusiones, deseos, expectativas, intereses, etc. La realidad empírica se integra dentro de ese mundo de la conciencia, no con sus cualidades objetivas, sino matizada por

esa compleja red de vivencias que conforman la conciencia de cada cual y cuyo funcionamiento el fenomenólogo trata de describir. En cierto modo, podría decirse que con la fenomenología la conciencia es a la vez sujeto y objeto de conocimiento, en tanto que la mirada del fenomenólogo se dirige *a* la conciencia *desde* la conciencia. Se hace evidente entonces que la actitud fenomenológica se basa en una especie de desdoblamiento que permite considerar tanto el contenido del fenómeno que se percibe como el hecho de estar percibiéndolo y, por tanto, puede existir no sólo una reflexión sobre el fenómeno, sino también una reflexión sobre la percepción misma. La reflexividad de la conciencia, su capacidad para analizar el propio funcionamiento, es lo que garantiza la posibilidad de sustraerse a una inercia cegadora que llevaría a comprender el pasado desde parámetros equivocados, los que estuvieran vigentes en el momento de iniciar la investigación. Sólo una conciencia capaz de replegarse sobre sí misma puede tener un sentido verdaderamente histórico y advertir que sus actos se inscriben en el *continuum* de una tradición que no se agota precisamente en ellos. Que no puede comprenderse la tradición como si fuera un objeto que se tiene enfrente y que no ejerce ningún influjo sobre nosotros, que no nos afecta, como si se pudiese desconectar todo lo que nos une a ella. La pervivencia de la tradición se hace evidente desde el instante mismo en el que alguien trata de acercarse a ella y descubre que él mismo está dentro de esa tradición, que a ella le debe su propia realidad histórica. La reflexividad de la conciencia es lo que permite, no tanto evitar el influjo de los prejuicios como advertir ese influjo, hacerse cargo de los prejuicios y poder entonces examinarlos cuidadosamente para diferenciar los positivos de los negativos. Es entonces cuando puede apreciarse que en la toma de contacto con el objeto afloran ciertos prejuicios que constituyen el ámbito de la precomprensión. Se trata de concepciones previas formadas sobre algo que, sencillamente, *se da por supuesto*, algo que es *comprensible de suyo*, o bien apoyadas en intuiciones personales u opiniones heredadas de una determinada tradición. De modo que, hablando con propiedad, no sería exacto afirmar que toda interpretación es subjetiva; habría que decir, más bien, que es el resultado de la interrelación entre dos aspectos: la personalidad del intérprete y la pertenencia de éste a una determinada tradición. El término *prejuicio* es usado a menudo en un sentido despectivo injustificado. En rigor, pre-juicio no indica nada más que un juicio previo y, por tanto, no hay razón alguna para connotar negativamente este concepto. De donde se sigue que podrá haber prejuicios positivos que faciliten una correcta comprensión tanto como prejuicios negativos que la obstaculicen y conduzcan hasta el malentendido. El problema reside en encontrar la manera de distinguirlos, el modo de saber con certeza qué prejuicios pueden resultar productivos y cuáles nocivos para la comprensión (Gadamer, 1996: 365). Ambos influyen inevitablemente en el intérprete, determinando sus intuiciones y la anticipación de sentido que orienta la comprensión a medida que se recorre el texto, pero sólo los prejuicios productivos garantizan que la interpretación final implique realmente una auténtica apropiación de lo comprendido. Los otros prejuicios son una mera repetición de lo heredado, ausente por completo de verdadera comprensión (Heidegger, 1996: 188).

Para protegerse de los prejuicios que puedan ser nocivos y conducir a error, el mejor antídoto consiste en buscar la confirmación de toda idea previa en las cosas mismas, pues en el proceso de esta aplicación todo prejuicio arbitrario, insostenible, irá aniquilándose, mientras que los prejuicios seriamente fundados mantendrán su validez. Pero para que esto sea posible es preciso antes que el intérprete sea consciente de la existencia de los prejuicios, que éstos no le pasen inadvertidos, que entienda —en definitiva— el movimiento circular de la comprensión. Es decir: se entiende que la comprensión del investigador se ve constantemente sometida a ciertas desviaciones que sólo pueden ser superadas si primero se las reconoce y se erige luego contra ellas una barrera de protección que consista en fundamentar directamente en el objeto de estudio toda deducción e ir así sustituyendo lo que mecánicamente se

impone por lo que de veras parece más adecuado. De este modo, el objeto podrá ser valorado en toda su alteridad, pues se sabrá qué aporta él a la interpretación y qué aporta el propio intérprete. En el caso concreto de la investigación literaria, esta necesidad fenomenológica de fundamentar la interpretación *en las cosas mismas* se traduce en un acceso a los textos desde un enfoque inmanente que evite en el proceso interpretativo cualquier posible desviación impuesta por las expectativas previas del intérprete. Sería absurdo dejar que prevalecieran los prejuicios contra toda evidencia textual. Para librarse del dominio de los prejuicios que pueden inducir a error resulta útil determinar su origen, averiguar si se trata de un prejuicio asimilado por respeto al argumento de autoridad o por simple precipitación. Esta doble fuente de prejuicios fue formulada por la filosofía de la Ilustración y combatida con toda la fuerza del espíritu racionalista, que podría resumirse en el convencimiento de que un uso correcto —entiéndase: metódico y disciplinado— de la razón puede prevenir de caer en errores comunes (Gadamer, 1996: 338-339 y 345). Ese uso supuestamente correcto de la razón presupone el examen de toda idea preconcebida para evitar cualquier forma de dogmatismo o una ciega obediencia.

4.2.1. *Antecedentes*

4.2.1.1. Joseph Addison: *Los placeres de la imaginación* (1712)

a) *Introducción*

El ensayo *Los placeres de la imaginación (Pleasures of the Imagination)* apareció publicado en el periódico *The Spectator* en 1712, en varias entregas que tenían, cada una de ellas, forma de artículo. Su autor, Joseph Addison (1672-1719), era un célebre escritor y político. En materia artística, su pensamiento, «aunque enraizado en el sustrato clásico del que brotó la Ilustración, rebasó los límites de la normativa estética de su tiempo asentando las bases —a partir de él progresivamente desarrolladas a lo largo del setecientos— del Romanticismo» (Raquejo, 1999: 15). Fue amigo de Boileau, y acusó en algún momento el influjo del preceptista y poeta francés. Colaboró en el periódico *The Tatler*, editado por Richard Steel, quien, tras la aventura de este periódico dedicado casi exclusivamente a las noticias cotidianas, decidió emprender una nueva aventura con *The Spectator* (El espectador), un nuevo periódico donde los temas artísticos —y la crítica literaria, pues— recibían una generosa acogida. El primer número apareció en marzo de 1711 y el último en diciembre de 1712, de manera que no se puede decir que el periódico tuviera una larga vida, aunque, al parecer, sí gozó de un éxito considerable, pues los ejemplares del periódico fueron luego recogidos en siete volúmenes e incluso hubo lugar para una segunda serie que apareció en 1715 formando el volumen octavo.

Durante la edición del periódico, la autoría de los distintos artículos se mantuvo en el anonimato. Los periodistas firmaban con iniciales y sólo en el último número de la primera serie se reveló la identidad de los distintos autores. Entonces se supo que el editor Steel y Addison fueron los principales escritores. Entre ambos, trataron temas muy variados: literarios, filosóficos, políticos, morales, sociales en general, etc. Y todos estos asuntos estaban al servicio de un objetivo fundamental, que era el del periódico: «incrementar la educación del ciudadano y erradicar la ignorancia de los territorios británicos» (Raquejo, 1991: 21).

Los placeres de la imaginación es un ensayo de tono filosófico-estético, pero Addison escribió además artículos de crítica literaria, y en este sentido sus preferencias se orientaban claramente hacia la obra de Shakespeare y, muy especialmente, hacia la de John Milton, so-

bre todo *Paradise Lost*, que era, a su juicio, la obra más representativa de la literatura sublime. Es decir, Addison estaba a favor de la denominada «literatura oscura», caracterizada por su ambigüedad y por las «descripciones de parajes no naturales en los que dominan el abismo y la oscuridad y donde se revelan las pasiones más profundas de la mente» (Raquejo, 1991: 24). Hay que decir, sin embargo, que a título personal él fue un escritor neoclásico, y su obra teatral más conocida, *Cato*, se acerca a la estética del Clasicismo francés y se aleja de la tradición inglesa de la línea de Shakespeare. Precisamente por eso sorprende que, en sus reflexiones sobre arte, presente propuestas renovadoras y de algún modo siente las bases de la estética romántica «al propugnar, por una parte, la imaginación como fuente de la actividad creadora frente a las reglas artísticas impuestas por el clasicismo racionalista, y, por otra, las tres poéticas que el Romanticismo desarrollará con posterioridad: la de lo bello, lo sublime y lo pintoresco» (Raquejo, 1991: 27). Pues lo que se propone Addison en su ensayo es indagar por qué lo bello, lo grande y lo singular mueven fuertemente nuestras pasiones y por qué, en definitiva, estos tres aspectos pueden ser considerados como las fuentes de las que emanan los placeres de la imaginación.

b) *Placeres primarios y placeres secundarios*

Addison empieza su ensayo asegurando que «la vista es el más perfecto y delicioso de todos nuestros sentidos» por proveer de ideas a la imaginación, y de ahí que centre su ensayo en «los placeres que nos dan los objetos visibles», estén éstos directamente frente a nosotros o queden sugeridos por alguna descripción (1991: 129-131). Cuando habla de los «placeres de la imaginación» se refiere —según él mismo aclara— sólo a aquellos placeres «que nacen de la vista», y señala dos clases: los placeres *primarios*, «que provienen enteramente de los objetos cuando los tenemos presentes», y los *secundarios*, «que dimanan de las ideas de los objetos visibles, recordadas y formadas en visiones agradables de cosas ausentes o quiméricas» (Addison, 1991: 131). Es obvio que los placeres primarios remiten a la contemplación de los objetos de la realidad, mientras que los secundarios emanan de las obras artísticas, en las que se aprecian dos dimensiones: el modelo natural —o referente— y el resultado artístico. Es decir: por una parte están los placeres de la imaginación suscitados por el contacto con lo real y, por otra, los suscitados ante una estatua, una pintura o un texto literario (Addison, 1991: 175). De todos modos, los conceptos utilizados por Addison para reflexionar sobre los placeres primarios y sobre los secundarios son los mismos.

c) *La sublimidad*

Observa Addison que todos los placeres primarios surgen «de la vista de alguna cosa *grande*, *singular* o *bella*» (1991: 137). Incluso cuando un objeto resulta terrible u ofensivo —dice Addison— puede provocar un efecto placentero si participa de alguna de las tres cualidades citadas: grandeza, singularidad o belleza. El primero de estos conceptos —la grandeza— se corresponde con lo sublime, con la magnificencia que se descubre ante ciertos fenómenos de la naturaleza, como «un campo abierto, un gran desierto inculto, y las grandes masas de montañas y riscos, y precipicios elevados, y una vasta extensión de aguas» (Addison, 1991: 138-139). Addison cree que cuando se observan estas cosas tan grandes, cosas que parecen no tener término, sobreviene un «asombro agradable» y se siente «interiormente una deliciosa inquietud y espanto» (1991: 139). Piensa también que estas extensiones grandiosas implican la idea de libertad, al contrario de lo que ocurre cuando la vista encuentra límites, como en un recinto cerrado. Se entiende así por qué la grandeza comporta placer, un

placer que —según Addison— aumenta si va acompañado de las otras dos fuentes principales de todo lo placentero: la singularidad y la belleza (Addison, 1991: 140).

Por singularidad entiende Addison todo lo nuevo o extraño, que da placer a la imaginación porque implica siempre una sorpresa agradable, despierta la curiosidad, impulsando hacia el conocimiento, y evita el aburrimiento que provoca la contemplación de lo rutinario, lo excesivamente familiar. Finalmente, la belleza —que Addison relaciona con cuestiones como la simetría, la proporción de las partes de un todo, la variedad de los colores, etc. (199: 144)— «da la última perfección a todo lo que es grande o singular» (Addison, 1991: 139-140).

Lo cierto es que en las reflexiones de Addison lo bello, lo sublime y lo pintoresco no son cualidades perfectamente delimitadas, pues a menudo se mezclan y quedan como categorías algo difusas, situación que cambiará considerablemente durante el Romanticismo, época en la que lo bello y lo sublime serán concebidos como conceptos casi antagónicos, mientras que lo pintoresco o singular quedará como una categoría intermedia entre estos dos opuestos (Raquejo, 1991: 33). Respecto a esta oposición bello *vs.* sublime cabe señalar que en Addison aparece ya apuntada, insinuada, pero será Edmund Burke quien la plantee ya en términos dialécticos en su *Indagación filosófica sobre el origen acerca de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello.*

Del mismo modo que Burke se inspira en Addison para sus reflexiones sobre la sublimidad, éste se había inspirado en el *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours* (1674), de Boileau, quien había recogido el concepto del tratado *Sobre lo sublime*, del Pseudo Longino. Es curioso que se deba precisamente al autor del *Art Poétique*, la poética por excelencia del Clasicismo, la divulgación de un concepto como lo sublime, que va claramente preparando la sensibilidad prerromántica.

Cabe advertir, por otra parte, que lo sublime tenía en el Pseudo Longino una dimensión fundamentalmente retórica que, sin llegar a desaparecer jamás —pues la sublimidad siempre irá asociada a un grado de excelencia fuera de lo normal, a lo que está *por encima* de lo otro y, por tanto, a un estilo perfecto—, va cediendo cada vez más terreno a una dimensión psicológica que está ya presente en Addison y lo estará en mayor grado en los trabajos de Burke y de Kant, por ejemplo. Incluso puede decirse que con Boileau lo sublime ya no remite sólo a la máxima perfección estilística, dentro de la teoría clásica de los tres estilos, sino también a algo que resulta extraordinariamente sorprendente en un discurso y provoca un fuerte impacto en el receptor. Hasta el punto de que es posible distinguir entre algo que es sublime y algo que está expresado de manera —o sea: en estilo— sublime. Lo primero está relacionado con un pensamiento, con la esencia, mientras que lo segundo es la apariencia que toma lo esencial una vez expresado (Raquejo, 1991: 51).

Estas ideas de Boileau influyeron en Addison. El autor inglés recoge del francés el concepto de lo sublime y le confiere una dimensión trascendental religioso-cristiana. Así, basa en esa dimensión su justificación del placer que siente el hombre ante todo *lo grande*, relacionado en última instancia con el Ser Supremo, con la divinidad. Pues las grandezas de la naturaleza son para Addison —como para Boileau— una materialización del creador, de manera que contemplarlas es como contemplar la grandeza de Dios. La contemplación de un océano, por ejemplo, evoca de manera natural en nuestra mente —dice Addison— la idea de un ser todopoderoso y convence de su existencia tanto como lo haría una demostración metafísica. Es la imaginación, por supuesto, la que, a partir del objeto sensible contemplado, inspira la idea de un Ser Supremo creador de tanta grandeza. De ahí que lo grande suponga un placer de la imaginación. Además es Dios, a los ojos de Addison, quien «ha dado a casi todos los objetos que nos rodean el poder de excitar en la imaginación alguna idea agradable; de tal suerte, que nos es imposible mirar sus obras con frialdad y aun indiferencia, y exa-

minar tantas bellezas sin una satisfacción y complacencia interior» (Addison, 1991: 150). Precisamente por esta dimensión sagrada que adquiere lo sublime en las reflexiones de Addison se advierte que en *Los placeres de la imaginación* no aparece el término *sublime*, sino *grande*, aunque en otros ensayos de *The Spectator* sí habla Addison de sublimidad, sobre todo en los dedicados a *Paradise Lost*. En cualquier caso, es obvio que lo sublime no tiene ya en Addison un fondo fundamentalmente retórico, sino más bien psicológico. Así, él utiliza ya el sintagma «agradable horror» para referirse a las consecuencias psicológicas de lo sublime, y a este mismo oxímoron recurrirán luego varios autores para definir los efectos de la sublimidad. Hay que decir que Addison prepara la sensibilidad prerromántica al basar este concepto en la relación entre el estado de ánimo y la naturaleza. Aunque lo cierto es que luego, en el Romanticismo, lo sublime queda desligado de las connotaciones religiosas que le confería Addison y adquiere una dimensión nueva.

d) *La asociación de ideas*

En la estética inglesa del siglo XVIII influyó la teoría de la *asociación de ideas*, según la cual, «todo aquello que experimentamos a través de los sentidos, nos afecta de una doble manera, de tal forma que *asociamos* a cada uno de los objetos otros de naturaleza similar a los percibidos por un lado y, por otro, les incorporamos historias, leyendas o cualquier otra *asociación mental* que nos sugieran» (Raquejo, 1991: 65). Primero Descartes y luego Locke hicieron esfuerzos por explicar de manera coherente cómo pueden asociarse dos ideas que no están conectadas de forma natural. Descartes lo hizo desde una curiosa concepción mecanicista del funcionamiento de la memoria y Locke apelando más bien a la sugestión provocada sobre una mente infantil (los fantasmas —decía— están tan relacionados con la oscuridad como con la luz, pero si una nodriza cuenta a un niño historias de oscuridad y fantasmas, ya estas ideas quedan para siempre asociadas en su mente). La teoría de la asociación de ideas será importante en el momento de examinar lo sublime porque la sublimidad surge no tanto de los objetos contemplados en la naturaleza cuanto de las ideas que asociamos a estos objetos. De modo que es un problema de imaginación lo que está en juego en este punto. De hecho, Addison recuerda —citando el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Locke— una idea que fue sostenida también por Berkeley y que se consideró un gran descubrimiento científico: que ciertas cualidades asociadas a los objetos no están en realidad en esos objetos sino en nuestra imaginación (Addison, 1991: 151). Y precisamente Addison marcaba claramente la diferencia, dentro de la actividad mental, entre el entendimiento —que separa las ideas para poder reflexionar sobre ellas y emitir juicios— y la imaginación —que trata de buscar ingeniosamente semejanzas entre ideas distintas y combinarlas construyendo visiones agradables y atractivas—. Al científico y al filósofo le interesan sobre todo las cuestiones referentes al entendimiento, pero al poeta las que tienen que ver con la imaginación (Raquejo, 1991: 68). Y precisamente porque lo propio de la poesía es la imaginación, los poetas —piensa Addison— no tienen por qué contentarse con el mundo conocido, pueden imaginar otros mundos, mundos regidos por leyes distintas a las que rigen el mundo denominado real y habitados por personajes que no están en la naturaleza. La verdad de la experiencia diaria, la verdad de la ciencia y de la filosofía no tiene que coincidir, pues, con la verdad poética. Addison proclama así la autonomía de lo literario, o en otras palabras: su ficcionalidad.

e) *El poder de la imaginación*

Al defender la imaginación como la esencia de lo poético, Addison se aparta de la doctrina del Neoclasicismo, que lo basaba todo en la razón. Aunque habrá que esperar al Ro-

manticismo para que realmente la imaginación adquiera un carácter cognoscitivo de tipo visionario y se defienda la idea —Blake, Shelley, Keats y Wordsworth lo harán, por ejemplo— de que la verdad no es necesariamente la que presenta la ciencia o la filosofía, basadas en el entendimiento y apegadas cada vez más a los hechos, sino que existe otra verdad, de carácter suprarracional, a la que sólo puede tenerse acceso a través de la imaginación (Raquejo, 1991: 73-74). Si Addison puede ser considerado un precedente de esta idea es porque también él concede un gran poder a la imaginación, un poder creador que puede presentar cosas que no existen en realidad y dar así más variedad, e incluso mayor perfección, a lo creado por la divinidad. Como se ve, en este sentido fue más allá de su profundo cristianismo y llegó a identificar la figura del poeta con la de Dios, participando así de quienes rendían culto al genio poético (Raquejo, 1991: 74-75). El genio puede, gracias a su imaginación, cambiar a placer la naturaleza y también cambiar el ánimo de sus lectores, y es ahí donde lo sublime adquiere un carácter marcadamente psicológico, pues se entiende que suscita una profunda admiración, más que por sí mismo, por el efecto que provoca. «Todo lo majestuoso —se lee en un pasaje del ensayo— infunde respeto y reverencia al ánimo» (Addison, 1991: 165). Desde sus cordenadas cristianas, lo deja claro Addison: la grandeza de la naturaleza demuestra la omnipotencia de su autor y el artista, al contemplar tanta grandeza, siente que en su ánimo se despiertan profundas emociones que son las que va a tratar de comunicar mediante su obra. Aunque en el resultado final, el resultado artístico, la naturaleza aparecerá ya sublimada —o metamorfoseada en algo sublime— porque ha pasado por el interior del poeta. Está claro que, a juicio de Addison, el poeta no se limita a copiar la naturaleza, sino que la moldea, la transforma gracias al poder de su imaginación.

No puede deducirse de ahí, sin embargo, que la naturaleza no sea tenida en consideración; al contrario: resulta indispensable como fuente de inspiración. No se la imita, pero sí se la toma como punto de partida para llevar a cabo un proceso de transformación de lo observado en ella. Aunque esta transformación remita sobre todo a la estética romántica, no es en realidad ajena a los principios del Clasicismo, pues también la doctrina clasicista sostiene que el artista debe tratar de mejorar el modelo natural, limarlo de posibles imperfecciones. Y esto mismo piensa Addison, para quien, aunque la naturaleza será siempre superior al arte por haber sido creada directamente por Dios, desde un punto de vista artístico debe ser alterada. Sin embargo, a diferencia del Clasicismo, Addison no cree que esta alteración deba estar orientada por la razón, por criterios racionales, sino por la imaginación. Escribe al respecto:

> A la verdad no puede la fantasía presentarnos una sola imagen, que no haya entrado en ella por la vista; pero podemos retener, alterar y componer las imágenes recibidas, y formar de ellas cuantas pinturas y visiones agraden más a la fantasía [...] (1991: 131).

El hecho de que otorgue tanta importancia al poder de la fantasía —o imaginación— hace que no sienta simpatía por una naturaleza ordenada racionalmente, por un jardín bien cuidado, y sí por una naturaleza que refleje las cualidades sublimes de su Creador y las exprese con toda su potencia, como ocurre con las tempestades, los páramos salvajes o los paisajes escabrosos. En este sentido, está claro que Addison es un precursor de los paisajes románticos. Frente a los jardines franceses, clásicos, donde todo estaba dispuesto clara y ordenadamente para demostrar el dominio del hombre sobre la naturaleza, Addison defiende el jardín romántico, que presenta el lado poderoso e incontrolable de la naturaleza, la fuerza de lo natural, toda su exuberancia. Aunque en realidad conviene precisar que Addison adopta una posición reconciliadora ante la vieja dicotomía *natura/ars*, aboga por un equilibrio perfecto entre los dos componentes de la polaridad. Un ejemplo de este equilibrio entre el arte que imita a la naturaleza y la naturaleza que imita al arte se encuentra —lo encuentra Addi-

son— en los jardines que presentan una cierta rudeza artificial, es decir: que imitan a la naturaleza salvaje pero que no dejan en el fondo de ser jardines y, por tanto, han sido cuidados por el hombre y diseñados estratégicamente, artificialmente. La sensación que causan jardines de este tipo es muy distinta —y para Addison mucho más agradable— que la de los jardines en los que los árboles están colocados en hileras y los parterres se suceden siguiendo un orden calculado y, en definitiva, en todas las plantas y arbustos se adivina «la señal de la tijera» (Addison, 1991: 159). Los primeros son más parecidos a esa naturaleza salvaje, descontrolada, que Addison descubrió en un viaje a los Alpes y le inspiró la expresión «agradable horror», fórmula que reúne dos emociones contrarias, una positiva y otra negativa, pues ambas se daban cita en la idea de lo sublime que tenía Addison. Lo mismo ocurrirá luego con Burke, aunque en este autor parece sobresalir la versión negativa de la sublimidad, como lo demuestra el hecho de que eligiera como parte más sublime de *Paradise Lost* la descripción de Satanás, mientras que Addison había escogido la descripción de la gloria celestial.

Por otra parte, durante el Romanticismo se añadirá una dimensión importante a lo sublime: la de profundidad. Addison insistía sobre todo en la elevación, en la grandeza, pero ya Burke, y luego los románticos, más que interesarse por las grandes montañas, se interesaron por los abismos insondables, por los precipicios. Y desde luego entendieron algo que Addison sabía muy bien: que el artista no tenía que imitar la naturaleza sublime, sino el efecto que causa su contemplación.

Respecto al poder que Addison otorga a la imaginación, cabe señalar que éste aumenta cuando se trata de placeres secundarios, es decir, cuando la imaginación aparece activada a causa de obras de arte. Addison se refiere sobre todo a la poesía, pero reconoce que lo que dice en este sentido es válido también para la escultura y para la pintura. Así explica Addison por qué una descripción poética puede suscitar a veces «ideas más vivas que la vista de las mismas cosas»:

> La razón probable de esto es que en la observación actual de un objeto solamente tomamos, y se nos pinta en la imaginación lo que pasó a ella por los ojos; pero en la descripcion nos lo pinta el poeta libremente, y como más le agrada; y nos hace ver diversas partes, a las cuales, o no atendimos, o no estaban al alcance de la vista al mirarlo. Al mirar un objeto, la idea de él se compone acaso de dos o tres ideas simples; pero al representarlo el poeta, nos puede dar de él una idea mas compleja, o excitar solamente las más aptas a herir la imaginación (Addison, 1991: 176).

En conclusión, los placeres secundarios de la imaginación —que son los suscitados por las obras de arte— son para Addison de mayor extensión que los primarios —que van unidos a la vista— «porque en una buena descripción agrada no sólo lo que es grande, nuevo o bello, sino aun las cosas que vistas son las más desagradables» (Addison, 1991: 187). Con una buena descripción poética es posible —dice Addison— excitar el ánimo del lector y mover fuertemente sus pasiones.

f) *La compatibilidad entre terror, compasión y placer*

Al señalar las principales pasiones que el poeta pretende excitar, Addison recuerda sin duda las reflexiones aristotélicas sobre la tragedia, pues dice que son el terror y la compasión. Y trata de encontrar una respuesta lógica para explicar por qué al experimentar a través de la poesía esas sensaciones dolorosas de terror y compasión se siente a la vez placer. Su explicación será luego recogida por varios autores.

Afirma Addison que el placer que emana de lo sublime —o del terror y la compasión— no surge tanto de la descripción o representación de algo terrible cuanto de la reflexión que

el lector o espectador hace sobre sí mismo ante esa descripción, pues al pensar en su propia situación se sabe a salvo del peligro leído o representado. Así lo explica él:

> Si consideramos la naturaleza de este placer, hallaremos que no nace tanto de la descripcion de lo terrible, como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos a peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes: y cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad. En una palabra, miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto (Addison, 1991: 189).

Es clave, como se ve, la distancia existente entre el peligro y el observador, es decir, que aunque la acción de la obra sea verosímil, es en el fondo irreal y esto reconforta a quien es, de hecho, sólo lector o espectador. El juego entre lo real y lo posible —que es verosímil, pero no verdad— es en este sentido fundamental. Varios escritores sabrán sacar luego partido de este tipo de ideas. Basta pensar, por ejemplo, en la novela gótica. La acción de obras como *Frankenstein* (1818), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) o *Drácula* (1897) transcurre en un contexto verosímil, en un mundo familiar, reconocible, donde lo extraordinario se abre camino y queda justificado por motivos supuestamente científicos que lo hacen posible, aunque no nos amenaza directamente (Raquejo, 1991: 43). Mucho tiempo después, ciertas tendencias de la narrativa hispanoamericana, como el realismo fantástico, el realismo mágico o lo real maravilloso, sentarán sus bases en estrategias parecidas.

Para Addison, el lector establece siempre una «comparación secreta» entre su situación personal y la del personaje que, en la descripción poética, padece el dolor, y de esa comparación surge el placer de saberse a salvo de lo que al otro le ocurre, siempre y cuando ese otro sea, claro, un personaje de ficción, pues si el peligro amenazara realmente a alguien la impresión sería demasiado fuerte y no llegaríamos a establecer ninguna comparación, asegura Addison (1991: 190). Pero las mismas calamidades transportadas al terreno de la poesía, o al de la historia —es decir: desgracias que pertenecen ya al pasado—, sí nos permiten reflexionar sobre nosotros mismos y experimentar el placer de sabernos fuera de peligro.

Por otra parte, Addison hace comentarios sobre la literatura de carácter fantástico, una literatura «donde el poeta enteramente pierde de vista a la naturaleza, y entretiene la imaginación del lector con caracteres y acciones de personas que no tienen otra existencia que la que él les concede» (1991: 195). Explícitamente se refiere Addison a la presencia de hadas, brujas, magos, etc., en ciertas obras que se corresponden con un estilo, el fantástico, que es a su juicio «mas difícil que otro cualquiera» (1991: 195). Este tipo de obras, dice Addison, «excitan en el lector una especie de horror plácido y entretienen su fantasía con la extrañeza y novedad de las personas representadas en ellas» (1991: 197). Y lo que sigue puede ser considerado una auténtica apología de la literatura fantástica:

> Si nos complace examinar los usos y costumbres diferentes de los países extranjeros: ¿cuánto más no nos ha de deleitar y aun sorprender el ser llevados, por decirlo así, a otro mundo, y ver personas y costumbres de otra especie? (1991: 197).

De todos modos, Addison pide que esos seres extraordinarios sean representados «con naturalidad» para que no parezcan «absolutamente imposibles o quiméricos», es decir que, en el fondo, lo que hace no es olvidarse del principio clasicista de la verosimilitud, sino, únicamente, ampliar de manera bastante generosa sus márgenes (1991: 198). Y es que en definitiva lo que quiere es mostrar «cuántos caminos tiene la poesía para dirigirse a la imagina-

ción, como que no está limitada a sólo la naturaleza, sino que crea mundos nuevos, nos muestra personas que no se hallan en parte alguna, y aun representa las facultades del alma con sus virtudes y vicios, en forma y carácter sensibles» (1991: 201-202). Aquí vemos que Addison se aleja ligeramente del Neoclasicismo, como de hecho ya lo hace al considerar que el buen gusto emana —y esto puede aplicarse perfectamente a la apreciación de las obras poéticas—, más que de la razón, de una sensibilidad especial, de una «imaginación delicada» que hace que quien la posee contemple el mundo «bajo una luz especial descubriendo muchos encantos que, para la mayor parte de la humanidad, permanecen ocultos» (Addison, 1991: 134).

A la luz de lo expuesto queda claro que Joseph Addison fue un autor ecléctico, a medio camino entre el Neoclasicismo y el Prerromanticismo.

4.2.1.2. Giambattista Vico: *Scienza nuova* (1725)

a) *Introducción*

Giambattista Vico (1668-1744) suele ser presentado como un autor aislado, un humilde profesor de retórica en la Universidad de Nápoles que reflexiona al margen de tendencias y escuelas concretas. Fue un autor apenas conocido en el siglo XVIII y que no pudo, por tanto, influir en otros pensadores de la época. Precisamente por eso, René Wellek cuestiona la importancia que a veces se le concede en la historia de la crítica literaria (1989: 160). Aunque hay que tener en cuenta que el estilo de Vico es «barroco, indisciplinado y oscuro» y escribir así en pleno siglo XVIII era estar condenado al fracaso, pues durante esta época se tenía el convencimiento de que «no decir las cosas con claridad es no decirlas de ningún modo» (Berlin, 2000*a*: 36). De todas formas, no puede negarse que el pensamiento de Vico supone en gran medida la culminación del humanismo procedente del Renacimiento italiano. Y hay que destacar además otra cuestión: Vico, que casi nunca salió de Nápoles, y a quien las ideas de la Ilustración europea le llegaban sólo como un eco lejano, avanzó muchas de las preocupaciones del Romanticismo y de la modernidad. En su obra están planteadas ya las ideas de progreso, relativismo, pluralidad, etc. Aunque hay que reconocer que durante el siglo XIX estas ideas fueron mejor formuladas por otros autores y de ahí que sean éstos, y no Vico, los recordados normalmente por los estudiosos.

b) *La ruptura con el Clasicismo*

Vico es uno de los pocos pensadores que, como Rousseau en Francia o Lessing en Alemania, en el siglo XVIII van poco a poco alejándose del sistema clasicista. En su caso concreto, el alejamiento se produce sobre todo porque defiende una concepción del proceso histórico como cambio constante totalmente incompatible con la postulación de leyes y reglas inmutables. Y también porque opone la poesía al intelecto y prefiere asociarla a la imaginación y al mito (Wellek, 1989: 159). De hecho, lo que suele destacarse como logro principal de su pensamiento es el freno que es capaz de poner al racionalismo cartesiano, que era sin duda la concepción filosófica dominante en su época. Mario Valdés ha destacado cómo frente a quienes pensaban que existía una verdad absoluta y creían que la realidad era cognoscible en sí misma, al margen de los modos de percepción del ser humano, «Vico postula que cuando el hombre percibe el mundo, percibe la forma de su propia mente superpuesta a la información dada» (1995: 13). De modo que lo que percibimos como verdadero es sólo lo que hemos podido descifrar de la cantidad masiva de información que la realidad contiene. La mente humana tiene sus mecanismos y sus limitaciones, y capta a su manera —es decir:

de acuerdo con *sus mecanismos* y *sus limitaciones*— lo que pasa por ella. Así, la información que recibe sólo es dotada de sentido si la mente posee en su naturaleza misma las estructuras perceptivas necesarias para asimilar esa información. Si no las posee, lo percibido queda como carente de significado. Esto significa que el hombre, al interpretar el mundo, lo crea, crea *su* mundo. Un mundo percibido y construido de acuerdo con las estructuras de su mente y que no tiene por qué coincidir con el mundo natural (Valdés, 1995: 14). Sólo quienes confunden un mundo con el otro, quienes los identifican, como hacen todos los racionalistas, pueden creer que existe una verdad absoluta y cognoscible.

El proceso de construcción del mundo llevado a cabo por el hombre se concreta en la construcción de una realidad social, de una sociedad con sus instituciones, sus costumbres, etc. Con su cultura, en definitiva. El hombre crea su cultura, crea su historia. El hombre entendido siempre en términos de colectividad. Más que el hombre, pues, los pueblos, las naciones. Esa creatividad humana que permite edificar la estructura básica de la realidad encuentra su más alta manifestación, según Vico, en la *sapienza poetica*, en la sabiduría poética, que fue «la primera sabiduría del mundo gentil» y «debió comenzar por una metafísica, no razonada y abstracta como es hoy la de los instruidos, sino sentida e imaginada» (Vico, 1995: 181). El hombre crea mitos —apenas distingue Vico entre mitología y poesía— como modos de explicación y estructuración de la realidad. Y dado que es el mismo hombre quien hace su propia historia, también puede conocerla. No puede conocer lo que no ha creado él —como la naturaleza, que la ha creado Dios y el hombre sólo puede observarla—, pero sí puede conocer lo que es fruto de su propia cosecha, es decir, todas las actividades humanas (Berlin, 2000*a*: 23). Escribe Vico: «cuando se da el caso de que quien hace las cosas es el mismo que cuenta, la historia no puede ser más cierta» (1995: 168).

c) *La tres épocas de la historia de la humanidad*

La obra más interesante de Vico es sin duda la *Ciencia nueva*, que fue publicada por primera vez en 1725, reescrita en 1730 y revisada de nuevo en 1744 —publicada la última vez como *Segunda ciencia nueva*—. En esta obra, Vico se propone un objetivo notoriamente ambicioso: mostrar la historia de la humanidad. Convencido de que «las ciencias deben comenzar desde que comenzó la materia», propone una «historia de las ideas humanas» que comience «desde el momento en que los primeros hombres comenzaron a pensar humanamente, y no desde cuando los filósofos comenzaron a reflexionar sobre las ideas humanas» (Vico, 1995: 167). Quiere mostrar el pasado, el presente y también el futuro de los pueblos desde el convencimiento de que «la vida del hombre no es sino un *curso* de edades sucesivas sujetas al paso del tiempo» (De la Villa, 1995: 13). Una historia que contempla pasado, presente y futuro sólo puede ser «una historia ideal eterna» (Vico, 1995: 168). Esta historia, «sobre la cual transcurren en el tiempo —afirma Vico (1995: 168)— las historias de todas las naciones en sus surgimientos, progresos, estados, decadencias y fines» tiene para Vico una estructura circular, pues viene formada por tres épocas que van repitiéndose en todas las naciones y que se suceden, no de manera azarosa, sino como una ordenada procesión de esfuerzos realizados por el hombre para comprenderse a sí mismo y a su mundo: la *época de los dioses* —en la que se emplea el poder de la imaginación para hacer inteligible el mundo y de ahí que surjan las historias mitológicas—, la *época de los héroes* —en la que la fantasía se utiliza para crear personajes heroicos como modelos de comportamiento y como modelos de creación de instituciones sociales— y, finalmente, la *época de los hombres* —dominada por lo que Vico denomina «la barbarie de la reflexión» porque en ella el mundo es explicado en términos conceptuales y lógicos—. Como indica Manuel Asensi, la presentación de este ciclo repetitivo supone «un modelo histórico muy distinto de la concepción li-

neal del progreso peculiar de la ilustración» (1998: 293). Este ciclo histórico, por otra parte, está estrechamente vinculado a la evolución de las lenguas tal y como la plantea Vico: primero había una lengua «casi del todo muda, muy poco articulada», luego una «mezclada igualmente de articulada y muda, y, en consecuencia, de habla vulgar y caracteres heroicos con los que escribían los héroes», y finalmente una «casi toda ella articulada y escasamente muda, pues no hay una lengua vulgar tan copiosa que tenga tantas voces como cosas existen» (Vico, 1995: 223). Estas tres lenguas se corresponden con las tres edades históricas: la de los dioses, la de los héroes y la de los hombres. Aunque, en realidad, estas tres edades comenzaron a un mismo tiempo porque son los hombres quienes inventan a los dioses y creen en la naturaleza heroica, es decir, en los héroes —que son una mezcla de dioses y hombres—, de modo que, en definitiva, el lenguaje es un poder exclusivo de los hombres.

Es interesante esta vinculación entre la lengua y las edades históricas porque facilita una concepción dinámica de los géneros poéticos totalmente opuesta a los rígidos esquemas del Clasicismo, pues en cada edad se dan unos géneros concretos y éstos evolucionan y se transforman en otros cuando la humanidad pasa a la edad siguiente, de modo que la aparición de nuevos géneros, que tanto perturbaba a la mentalidad clasicista, es vista como un fenómeno absolutamente natural desde una perspectiva rigurosamente histórica (Asensi, 1998: 293). Ocurre con los géneros, pues, lo que con los hombres: en ninguno de los dos casos puede decirse que haya un núcleo central o esencia que permanece inalterable a lo largo del tiempo (Berlin, 2000*a*: 23).

d) *La formación humanista*

Además de esta concepción cíclica de la historia, otro aspecto interesante de la *Ciencia nueva* es que en esta obra se advierte cómo Vico defiende una formación humanista desde el convencimiento de que, por mucho prestigio que tuvieran las ciencias exactas, siempre servirían mejor las humanidades para conocer la naturaleza del hombre. Se opone a la concepción racionalista porque le parece estéril y, sobre todo, perjudicial para la capacidad de innovación característica de la mente humana. Esta capacidad de innovación o capacidad creativa —recuérdese: es el hombre mismo quien construye *su* mundo— que queda anulada por el exceso de razón se basa —según Vico— en cuatro aspectos: la fantasía, la memoria, el ingenio y el sentido común. Los tres primeros son para él prácticamente una misma facultad, aunque especifica la operación esencial de cada uno de ellos: «Memoria, cuando recuerda las cosas; fantasía, cuando las altera y distorsiona; ingenio, cuando les da forma y las presenta convenientemente y en orden» (Vico, 1995: 818). En cuanto al sentido común, es para Vico —que habla del «sentido común del género humano» y dice que éste ha sido «enseñado por la providencia divina» (1995: 167)— el criterio básico para comprender las conquistas de la humanidad a través de la historia. Justamente la *Ciencia nueva* querrá mostrar esas conquistas, remontándose a los orígenes del hombre. Y como Vico cree que conocer la historia de la humanidad es lo mismo que conocer la historia del lenguaje, le interesa remontarse a épocas en las que la lengua no está aún formada y el habla es sólo una cuestión de marcas y gestos. Cree que los fundadores de las naciones fueron sabios nominadores —es decir, que ponían nombres a las cosas—, legisladores —es decir, que dictaban leyes de convivencia— y también poetas. Este último punto interesa especialmente.

e) *La poesía*

Vico piensa que la poesía está en los orígenes de la humanidad y no en su cima, y cree que esto es así porque los sabios que asumieron la tarea de crear un mundo civilizado nece-

sitaron, no sólo crear una lengua donde no la había, sino enriquecerla cada vez más, hacerla cada vez más compleja. Además, Vico sostiene que la poesía es anterior a la prosa, que los hombres primitivos se apoyaron en el canto para expresar sus experiencias y sus pasiones y para comprender la realidad que los envolvía, y que fue así como surgieron ya los primeros poemas. O sea, que la poesía es una necesidad natural, la primera operación de la mente humana (Wellek, 1989: 1599). No nace para entretener a las generaciones futuras, sino como medio natural de autoexpresión. Igual que los símbolos con los que se expresa cada época concreta. Todo eso —la poesía, los símbolos en general— «son pruebas seguras de las mentalidades y actitudes de aquellos de quienes son vehículo, siempre que sepamos cómo han de leerse» (Berlin, 2000*a*: 79). Desde este punto de vista —y hay que recordar que Vico fue profesor de retórica—, los tropos no son producto del ingenio de los escritores, sino «modos necesarios de expresión, que constituyen el lenguaje habitual de todos los primitivos y no sólo de los poetas» (De la Villa, 1995: 24). Así lo explica el propio Vico:

> Por todo esto se ha demostrado que todos los tropos —y todos se reducen a cuatro—, que hasta ahora se ha creído que habían sido descubiertos ingeniosamente por los escritores, fueron modos necesarios de expresarse de todas las primeras naciones poéticas, y en su origen tuvieron su sentido propio nativo; pero, después, al desarrollarse la mente humana, y al hallarse las voces que significan formas abstractas, los géneros que comprenden sus especies, o las partes pertenecientes a un todo, esas expresiones de las primeras naciones fueron convertidas en transposiciones. Y, por consiguiente, se puede empezar a rebatir dos errores comunes de los gramáticos: que el hablar de los prosistas es propio, impropio el de los poetas; y que primero fue el hablar en prosa, después en verso (1995: 200).

De entre todas las figuras retóricas, Vico concede mayor importancia a la metáfora —es «el más luminoso y, por luminoso, más necesario y más frecuente» de todos los tropos, dice (1995: 197)— y, en un segundo término ya, a la metonimia, a la sinécdoque y a la ironía (1995: 198-200). La metáfora es para él fundamentalmente un eficaz instrumento de conocimiento; el placer que produce es sólo una especie de efecto secundario. Como señala Isaiah Berlin, desde luego esto era «nadar contra corriente», pues durante el Clasicismo y Neoclasicismo la metáfora es vista con cierto recelo porque se la relaciona con el falso mundo de las supersticiones, de los sueños, de los mitos, de todo lo que suponía irracionalismo y barbarie (Berlin, 2000*a*: 148).

Al situar la poesía en los orígenes mismos de la humanidad y conferirle una importante dimensión cognitiva, Vico modifica también la relación tradicionalmente establecida entre filosofía y poesía. Esta relación llega hasta el siglo XVIII como una relación jerárquica claramente dominada por la filosofía, pero Vico invierte los términos y afirma que el lenguaje poético —y se refiere tanto a los tropos como a la mitología— fue el medio más potente de explicación de la realidad hasta que la época de los dioses quedó atrás y apareció la barbarie del pensamiento racional (Vico, 1995: 229). Como se sabe, la idea de que el lenguaje poético supuso el primer sistema de pensamiento de la humanidad fue después clave en el Romanticismo, con autores como Herder. De modo que es éste uno de los puntos en los que Vico se avanza a los románticos.

Los poetas son para Vico historiadores, son los que historizan, los que guardan la memoria, los que transmiten el pasado. No hay distinción, pues, entre poesía e historia. Vico se aparta en este punto de Aristóteles. Ya se aparta de él, de hecho, desde el momento en que cree que la materia de la poesía no es sólo lo verosímil —de acuerdo con el principio de la *mímesis*—, sino también *lo imposible creíble* (Vico, 1995: 186). Y es curioso que quien así piensa crea también que la poesía es historia, pues es como afirmar que en el ámbito de lo historiable cabe también *lo imposible verosímil.* De hecho, Vico asegura que la mitología es

la primera historia de los pueblos, y que para los hombres primitivos esas historias mitológicas fueron verdaderas. Escribe en un pasaje de la *Ciencia nueva*:

> Y aquí surge un importante principio de las cosas humanas, que confirma el origen de la poesía aquí descubierto: que los primeros hombres del mundo gentil, habiendo sido tan simples como los niños, los cuales son por naturaleza sinceros, no pudieron fingir nada falso en sus primeras fábulas; por lo que debieron ser necesariamente, como más arriba fueron definidas, narraciones verdaderas (1995: 200).

Y es que Vico trata de comprender las sociedades del pasado intentando penetrar en la mente de quienes las constituían, intentando dar con la clave de su lenguaje, de su cultura en general (Berlin, 2000*a*: 25). Por eso, frente a quienes pensaban que las historias mitológicas eran sólo fantasías absurdas —y ésta era la visión predominante en su época—, él las ve como una manera de expresar una visión coherente del mundo (Berlin, 2000*a*: 25). Elogia la capacidad inventiva de los pueblos salvajes y en este sentido se acerca considerablemente a quienes reaccionaban contra el Clasicismo exaltando las canciones y poemas populares (De la Villa, 1995: 25). Vico habla de estos temas en términos de pluralidad, no en términos de individualismo. Es decir, no se interesa por autores concretos porque está convencido de que en las grandes obras del pasado se concentran costumbres colectivas, toda la cosmovisión de la época. Y los personajes de estas obras son tratados por Vico como seres reales; son modelos o retratos sociales de los hombres de un lugar y un momento histórico determinado. Es decir, aunque sean personajes concretos, individuales, adquieren una dimensión universal gracias a la magia de la poesía. Está claro que para Vico existe un estilo común en toda sociedad, una cosmovisión general que queda reflejada en las costumbres, en las instituciones sociales y en las artes (Berlin, 2000*a*: 23). Los hombres pueden conocer la cosmovisión de sociedades anteriores debido a que ellos —piensa Vico— se encuentran en la misma situación que sus predecesores: viven también en el seno de una sociedad que trata de avanzar satisfaciendo deseos, necesidades, ambiciones (Berlin, 2000*a*: 24). Esta situación de avanzar persiguiendo ciertos objetivos capacita al hombre para interpretar y comprender sociedades distintas a la suya sin caer en el anacronismo, es decir, siendo consciente de que él pertenece ya a una época diferente y de que lo que tiene que hacer es tratar de reconstruir la cosmovisión que se tenía en el pasado. Aplicado esto al ámbito artístico, significa que para comprender las obras del pasado no hay que adoptar la concepción clasicista de principios eternos y valederos para todos los hombres de cualquier lugar, sino que lo que hay que hacer es asumir una visión historicista —es decir, consciente del continuo cambio histórico— y tratar de entender qué propósitos perseguían los artistas de las obras que se están estudiando, cuáles eran los principios estéticos entonces vigentes. Como señala Isaiah Berlin, «sólo esto puede desenmarañar el misterio de las culturas totalmente diferentes de la propia y hasta ahora rechazadas, bien como confusiones bárbaras, o bien por ser demasiado remotas y exóticas para merecer una atención seria» (2000*a*: 25). Es obvio que Vico se avanza así, con su sentido de la perspectiva histórica —que es su «nuevo y revolucionario descubrimiento» (Berlin, 2000*a*: 67-68)—, a lo que será la tendencia romántica —Friedrich Schlegel es un ejemplo evidente— a revisar la imagen tradicionalmente ofrecida de épocas del pasado, como la Antigüedad grecolatina o la Edad Media. No puede estudiarse un momento del pasado o una obra artística —viene a decir Vico— desde los criterios imperantes en la época a la que pertenece el intérprete; hay que imaginarse cómo eran los criterios antes dominantes. Para concluir, puede decirse que, ciertamente, Vico estaba convencido de haber descubierto una ciencia nueva, es decir «los principios generales capaces de producir normas de correcta aplicación que pudieran, al menos en principio, explicar el orden de las fases en los ciclos recurrentes de la historia humana, y ello con tanta eficacia como las triunfantes ciencias na-

turales de la época podían dar cuenta de las regularidades de las posiciones y movimientos de la materia física» (Berlin, 2000*a*: 27).

4.2.2. *La nueva mentalidad*

4.2.2.1. Edmund Burke: *Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757)

a) *Introducción*

Edmund Burke (1727-1795) es un autor de origen irlandés al que hay que considerar sobre todo un político, aunque también se le considera en cierto modo filósofo e historiador (Gras Balaguer, 1997: 11). Su *Indagación filosófica* se sitúa en una tradición de textos que surgen como resultado de una reflexión acerca de los fenómenos estéticos. Lo que Burke se plantea, en concreto, es por qué delante de los objetos estéticos —las obras de arte— el sujeto experimenta ciertas sensaciones placenteras. Para explicar esto, parte de un análisis fisiológico del cuerpo humano y sigue así la línea del *Tratado de las pasiones*, de Descartes, y del *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Locke. Son textos en los que se trata de encontrar una explicación racional a fenómenos como las sensaciones o la posibilidad del conocimiento. Es decir: existe una tradición que quiere explicar el origen de las sensaciones y del conocimiento en general a partir de la anatomía del cuerpo humano. Y los pensadores ilustrados tratarán de hacer lo mismo, buscar una explicación racional a estos fenómenos a partir de lo que su observación y su experiencia les permite entender. Lo que en definitiva trata de hacerse en estos momentos es establecer una ciencia empírica del fenómeno estético.

b) *El gusto*

La *Indagación* va precedida de un discurso sobre el gusto. Los intentos de definir el gusto son muy frecuentes en la época. En general, se acepta la relatividad del gusto como principio esencial, y esto supone una defensa de la libertad individual, de la subjetividad, y una reacción contra la institución de normas o reglas válidas para todos los casos, es decir, reglas universales, como son las reglas del Clasicismo. Es decir, poco a poco se va formando una conciencia en contra de preceptos ajenos a la sensibilidad propia de cada cual. Se entiende que la propia sensibilidad tiene que llevar la voz cantante en la creación artística, y éste será precisamente uno de los principios fundamentales del movimiento romántico.

Para Burke, el gusto es una cualidad común a todo el género humano y, gracias a esa facultad, los hombres pueden emitir juicios de valor sobre las cosas. De todos modos —explica Burke—, aunque todo el mundo la tenga, esa capacidad o facultad del gusto varía en cada caso concreto. De hecho, las posibilidades son ilimitadas y lo único que existe en común es la semejanza de los órganos de los sentidos —vista, olfáto, gusto, etc.—. Pero de ahí nace una hipótesis defendida por Burke: también lo que los distintos sentidos perciben o experimentan tiene que ser parecido. Es decir: si los sentidos de los hombres están configurados de la misma manera, pueden expresar el mismo juicio ante los mismos objetos, o experimentar idénticas sensaciones —idéntica emoción estética, si se trata de obras de arte—. Burke parte de un hecho incuestionable: todos estamos de acuerdo en decir que el vinagre es agrio, por ejemplo, o que la miel es dulce. Incluso todos relacionamos la dulzura con algo agradable y lo agrio con algo desagradable. Precisamente por eso existen metáforas basadas

en el gusto que todo el mundo entiende: un carácter agrio, un destino amargo, una voz dulce, etc. Claro que a Burke no se le escapa que hay gente a la que le gusta lo amargo más que lo dulce —el vinagre más que la leche, por ejemplo—, pero lo considera una desviación provocada por la costumbre: el hábito predispone al paladar para que sienta placer con esos gustos. Habla a veces de paladares viciados porque eso no es lo natural. En cualquier caso, esto no significa que estas personas no sepan qué es dulce y qué es amargo o agrio, y por tanto puede hablarse con ellas sobre los diferentes gustos. Burke llega a la conclusión de que efectivamente las cosas son agradables o desagradables de forma natural para los sentidos. Y así, presenta una primera cuestión interesante: delante de una imitación, todos los hombres experimentan un placer si encuentran parecido con el original. Se refiere, claro, al placer del reconocimiento de que hablaba Aristóteles en su *Poética.* Delante de una buena imitación siempre se experimenta una satisfacción, aunque luego puedan advertirse ciertos defectos que el autor no advirtió. Quiere decirse que a veces el observador puede conocer mejor que el artista aquello que se está representando y advertir algún descuido —por ejemplo: el zapatero que le indica al pintor algún error en el zapato de una figura que ha pintado—, pero esto no cambia el buen gusto del artista, que ha intentado una imitación perfecta sabiendo lo que gusta a todo el mundo: que el objeto representado y el natural se parezcan al máximo. Ésta sería una ley general, y luego si existen diferencias concretas entre gustos es porque los hombres tienen un conocimiento distinto acerca de lo que observan, y una distinta sensibilidad. Vemos ahí cómo para Burke el gusto está relacionado con el conocimiento —que se obtiene por haber dedicado mayor atención al objeto y haber profundizado en él— y con una sensibilidad natural. Burke lo dice claramente: la sensibilidad y el juicio son las cualidades que componen el gusto. Si hay diferencias entre gustos es porque hay diferencias de grados de sensibilidad y de juicio entre los diversos hombres. El gusto puede ser correcto —buen gusto, gusto refinado— o incorrecto dependiendo entonces de la formación cultural y de la sensibilidad de cada cual. Burke parte del convencimiento de que la sensibilidad se educa y de que una sensibilidad bien educada lleva a un juicio crítico correcto. Así, afirma: «La rectitud de juicio en las artes, que se puede denominar buen gusto, depende en gran medida de la sensibilidad» (Burke, 1997: 17). Para Burke, un hombre de buen gusto nunca se precipita en sus juicios porque sabe que su opinión será más válida a medida que aumenten sus conocimientos sobre aquello que hay que enjuiciar: profundizando en ello y frecuentándolo, es decir, familiarizándose con su naturaleza, se obtiene un juicio más correcto, síntoma de buen gusto.

c) *La sublimidad*

Tras el discurso sobre el gusto, Burke procede a explicar la importancia de toda una serie de pasiones que afectan al entendimiento humano y finalmente desemboca en un punto que ha sido considerado su mayor aportación a la Estética: su distinción entre lo sublime y lo bello. El término «sublime» se remonta al tratado *Sobre lo sublime*, anónimo o del Pseudo Longino, y no reaparece hasta que Robortello edita este tratado en el Renacimiento. Esta edición de Robortello no tuvo en realidad demasiada repercusión y habrá que esperar a 1694, año en que Boileau traduce el tratado al francés, para que varios críticos empiecen a interesarse por el concepto de la sublimidad. Boileau entendía lo sublime como «cierta fuerza del discurso para elevar y seducir el alma» y esta definición —de clara filiación retórica— llama la atención de otros críticos, que empiezan a interesarse de veras por este concepto (Gras Balaguer, 1997: 19). Entre ellos se encuentra Edmund Burke.

En manos de Burke, el concepto de lo sublime deja de tener connotaciones estilísticas, retóricas —que es lo que ocurría con el tratado del Pseudo Longino— y entra en una nueva

dimensión. Este autor hace corresponder lo sublime y lo bello con determinadas cualidades. Así, lo sublime se corresponde con la oscuridad y la grandeza, y provoca temor y asombro. Lo bello, en cambio, remite a todas aquellas cualidades de las cosas que provocan en nosotros un sentimiento de afecto, de ternura, de amor y sentimientos parecidos. Es decir: lo sublime provoca terror y lo bello amor. Conviene profundizar ahora un poco más en cada uno de estos conceptos.

Burke define el concepto fundamental de lo sublime como «la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir» (1997: 29). Para él, lo sublime está relacionado con el dolor y el peligro, con todo lo que de algún modo nos parece terrible. Todo eso es la fuente principal de donde emana la sublimidad. Y todo lo que proviene del dolor es siempre mucho más fuerte, más poderoso que lo que proviene del placer. Es decir: al actuar, el dolor es más fuerte que el placer y deja una huella más profunda. Si el peligro y el dolor nos acosan directamente la situación es terrible, pero si existe una cierta distancia con respecto ellos, entonces pueden ser deliciosos. El efecto más poderoso de cuantos provoca lo sublime es el asombro: el hombre queda en un estado de suspenso, sin poder reaccionar, sin poder razonar siquiera sobre aquello que lo asombra. Este asombro va acompañado siempre de terror porque el terror es el denominador común de todo lo que es sublime, de modo que ante la sublimidad el hombre queda en un estado de estupor, totalmente atónito, casi paralizado por el miedo. Además, para realzar lo temible, suele recurrirse a la oscuridad en todas las culturas. Oscuridad quiere decir noche, misterio, confusión, etc. Lo que no se ve bien, con claridad, asusta más que lo que se ve claramente. Por tanto, la oscuridad está relacionada también con lo sublime. Burke sabe bien que la oscuridad impacta, agita nuestro ánimo de un modo mucho más eficaz que la claridad. Vemos, pues, cómo lo sublime está connotado siempre como algo que produce terror, que asusta, que impacta. No basta con que algo sea grande, o de una fuerza mucho mayor a la nuestra: hace falta que esté connotado con algún peligro, que cause miedo para ser sublime. Por ejemplo: un caballo puede ser muy grande y fuerte, pero a nosotros nos sugiere más la idea de utilidad para el hombre que de algo que dé miedo, mientras que un toro o un tigre —¿cómo no acordarse aquí del poema de Blake?—sí pueden ser sublimes porque su presencia causa pavor. Por otros ejemplos que pone Burke comprendemos que todo lo que el hombre siente como superior a sí mismo, ya sea por poder —un monarca, un sacerdote, la divinidad, etc.—, por fuerza o por cualquier otro aspecto, causa terror y, por tanto, puede ser considerado sublime. Conviene insistir: todo lo que nos impresiona, lo que nos resulta vertiginoso y nos intimida puede ser sublime. Burke llega incluso a citar las principales fuentes de la sublimidad: el silencio, el vacío, la oscuridad —o bien porque hace nacer ciertas supersticiones de fantasmas y duendes, o bien porque en medio de la oscuridad, al ignorar lo que nos rodea, nos sentimos totalmente inseguros, estamos en permanente peligro—, lo lóbrego, la soledad, la grandeza —o mejor: la inmensidad—, una vasta extensión, la profundidad, lo infinito, lo excesivamente abundante, lo caótico y desordenado, lo que se consigue sólo tras mucha dificultad, un sonido fuerte —en música, pero también el ruido de unas cataratas, o el de una tormenta, o el griterío de la multitud, o las campanadas de un gran reloj—, lo brusco e inesperado que nos sobresalta, determinadas intermitencias —la oscuridad acompañada de la luz y luego de nuevo la oscuridad, por ejemplo—, etc. Todo esto nos emociona fuertemente, nos hace sentir pequeños, inseguros, pero nos gusta sentirnos así porque experimentamos un extraño placer. Esta misteriosa atracción resulta indispensable. Y precisamente por esa contradicción, porque lo sublime causa miedo y a la vez placer, Burke recurre a un oxímoron para explicar el efecto que provoca la sublimidad: se trata de un «horror delicioso» (1997: 54).

Incluso llega a explicar qué manifestación corporal provoca lo sublime, es decir: cómo se traduce físicamente la sensación de la sublimidad. Psicológicamente ya se ha visto que

causa temor, que intimida, pero que a la vez atrae misteriosamente. Físicamente, lo sublime se traduce en una violenta expresión del cuerpo —del rostro, especialmente—. Sería la misma expresión que adopta alguien que siente un fuerte dolor en su cuerpo: frente arrugada, cejas contraídas, ojos hundidos, etc.

Para explicar cómo es posible que exista un concepto —lo sublime— caracterizado por un sentimiento contradictorio, pues se experimenta a la vez placer y dolor, Burke desarrolla una serie de reflexiones muy útiles para la Estética. Así, plantea que todo lo que causa placer o dolor está relacionado con dos conceptos fundamentales: o bien con el *principio de autoconservación* —el placer de comer, el dolor de la enfermedad, etc.— o bien con *la sociedad*, término que hace alusión aquí a nuestras relaciones con los demás —también animales y cosas—. El hombre vive en sociedad porque la soledad no deseada es el mayor dolor concebible. Existe una soledad deseada, una soledad temporal que es fuente de placer, pero la soledad forzosa es terrible, opina Burke, para quien de la vida en sociedad hay que tener en cuenta tres conceptos claves: la *simpatía*, la *imitación* y la *ambición*.

Hay que entender por simpatía en este contexto una sensación que nos lleva a interesarnos por los demás, a emocionarnos con lo que a ellos les emociona, a ponernos en su lugar. Esto es fundamental porque gracias a la simpatía puede el arte conmovernos, hacer que sintamos la misma emoción que sintió el artista en su momento o que lleguemos a identificarnos con los personajes. Y es que Burke aprovecha para recordar que la simpatía puede hacer que en una obra de arte —en una tragedia, por ejemplo— nos conmovamos con las desgracias de otro, o con sus miserias o con su muerte, y que esto nos produzca un cierto placer. Ya había dicho que a veces el dolor puede tener una naturaleza positiva, ser fuente de placer. Obviamente, Burke se refiere a la famosa *catarsis* aristotélica y recuerda las explicaciones tradicionales sobre cómo es posible que de la tensión trágica surja placer. Por una parte, se decía que el espectador de una tragedia se alegraba de que tanto dolor como había visto representado no fuera en realidad más que una ficción, esto le provocaba una especie de alivio. Pero, además, sentía el placer de comprobar que él estaba libre de esa desgracia que se había cernido sobre el héroe trágico. Frente a estas ideas —prejuicios heredados de la tradición—, Burke presentará otra alternativa para explicar que el dolor pueda ser también fuente de placer.

Parte para ello de una observación de tipo práctico, cotidiana. Advierte que las desgracias ajenas siempre llaman la atención, y de ahí deduce que tiene que experimentarse cierto placer al contemplarlas o al tener noticia de ellas. Pero frente a las desgracias de los otros, además de un cierto placer —que a lo mejor sólo proviene de haber satisfecho nuestra curiosidad por enterarnos de algo nuevo—, se despierta nuestra simpatía y nos conmovemos, nos identificamos con el dolor del otro. También esta simpatía está relacionada con algún tipo de placer que experimentamos al conmovernos, pues de otro modo lo que la gente haría es evitar tener noticia de las grandes desgracias y de cualquier espectáculo donde se asistiera a alguna calamidad ajena, cuando es obvio que en realidad a mucha gente le encanta asistir a esos espectáculos. De estas observaciones, Burke concluye que existe en nosotros una especie de instinto natural que nos impulsa hacia la contemplación de las desgracias y el dolor. Y no se trata de maldad, sino de una curiosidad natural que va acompañada de un extraño placer.

Llegado el momento de aplicar estas reflexiones al caso concreto de la tragedia, Burke afirma que, en su opinión, el placer surgido tras la representación no guarda ninguna relación con el hecho de saber que se está sólo ante una ficción y no ante la realidad porque, para empezar, lo que más se desea —recuérdense los principios clasicistas de la *mímesis* y de la *verosimilitud*— es que los hechos imitados se parezcan al máximo a la realidad. Y se desea esto porque el dolor real causa un placer incomparablemente mayor al de una repre-

sentación artística que, por muy perfecta que sea, es siempre imitación. La prueba está —dice Burke— en que si estamos en un teatro a la espera de la representación de una obra en la que sabemos que van a matar a alguien y, de repente, se nos anuncia que en la calle van a ejecutar a un hombre, lo más probable es que la mayoría salga del teatro porque prefiere el asesinato real al de ficción. El placer es mayor. Y nunca presenta esto Burke como un síntoma de maldad, sino de un impulso natural. Nadie —que sea normal— quiere que ocurran grandes desgracias, pero esto no significa que, si ocurren, no llamen su atención.

La otra explicación tradicional para el goce que se experimenta tras la representación trágica es que nos sabemos inmunes al peligro que hemos visto representar y eso nos provoca un cierto deleite. Tampoco está de acuerdo con esto Burke porque cree que esta reflexión está basada en una confusión entre algo que es absolutamente necesario para que pueda existir placer al ver las desgracias ajenas (que nuestra vida no esté ante ningún peligro inminente porque entonces nos ocupamos antes de nosotros, de estar a salvo) y algo que es la causa del placer, que es ese impulso natural del que habla Burke.

Se entiende entonces que experimentamos placer ante algo terrible cuando el dolor o el peligro no nos amenaza a nosotros en la realidad y podemos contemplarlo a una cierta distancia.

Además de la simpatía, otro concepto fundamental de la relación en sociedad es, según Burke, la imitación. Se refiere a que otro impulso natural al convivir con otros es imitar lo que ellos hacen. Esto también genera cierto placer y por eso lo hacemos. Si la simpatía lleva a sentir lo que los otros sienten, la imitación lleva a copiar lo que los otros hacen. Ya había indicado Aristóteles —y Burke lo citará— que el hombre es *mímesis* por naturaleza, y Burke insiste en que la mayoría de las cosas que aprendemos las aprendemos por imitación —a hablar, a escribir, etc.— mucho mejor que siguiendo unas reglas. La imitación es vista, así, como uno de los vínculos más fuertes de la sociedad.

Como Aristóteles, Burke cree que de este placer natural que surge de la imitación extraen las artes su mayor poder: gustan porque se basan en una actividad imitativa. Esto le llevará a hablar de una de las principales reglas del arte, de acuerdo con el credo neoclasicista: la imitación de la naturaleza.

Finalmente, Burke se referirá al tercer concepto presentado como una pasión que nace del hecho de vivir en sociedad: la ambición. Precisamente al desarrollar este concepto se advierte cómo el método de Burke es asombrosamente racionalista, con la pretensión de resultar absolutamente lógico. Así, afirma: si Dios sólo nos hubiera inculcado el sentido de la imitación, llegaría un momento en que nos cansaríamos de imitarnos los unos a los otros o de imitar siempre lo mismo en arte, por eso inculcó además en el hombre un sentido de ambición que le lleva siempre a tratar de superarse a sí mismo y a los demás, a tratar de destacar, lo que posibilita la originalidad.

Como se ha dicho ya, todas estas reflexiones —que suponen una auténtica digresión en el discurso sobre lo sublime— son fruto de un intento, por parte de Burke, de explicar cómo es posible que lo sublime implique a la vez un sentimiento de terror y un sentimiento placentero. Es decir: Burke necesita hacer compatibles estos dos sentimientos contradictorios y justifica de modo racional que sea posible que al contemplar el dolor se sienta placer. Ya se ha visto que la clave está en demostrar que existe un impulso natural en el hombre que explica esa posibilidad, que se dé una atracción por el peligro porque conlleva cierto placer.

d) *La belleza*

Tras haber reflexionado sobre lo sublime, Burke pasa a reflexionar sobre lo bello. Lo que hace, en concreto, es desmentir ciertas ideas tradicionales sobre lo que se considera que

es fuente de la belleza. Así, rechaza la idea de que la belleza tiene que ver con la *proporción*, con ciertas medidas ideales. No cree que se pueda dar ninguna medida que asegure la belleza. Lo único que acepta es que hay una proporción más allá de la cual se entra en el terreno de lo deforme, pero esto no implica que allí donde no haya deformidad haya belleza. Tampoco el hecho de que algo sea perfectamente *adecuado para un fin concreto* implica que sea algo bello. La perfecta adecuación no garantiza la belleza. Ni la proporción ni la adecuación provocan amor o afecto —que es el sentimiento asociado a lo bello, según Burke— y de ahí que no tengan que ser consideradas fuentes de la belleza. Tampoco la *perfección* —siempre según Burke— es sinónimo de belleza porque a menudo encontramos que una cierta imperfección en algo o alguien resulta más agradable. Éste es el método que sigue Burke para desmentir las fuentes de la belleza heredadas de la tradición, es el método —en definitiva— en el que basa todas sus reflexiones y consiste en una maniobra fundamental: desterrar los prejuicios para dar con la naturaleza verdadera de las cosas. En la «Introducción» a su ensayo, el mismo Burke afirma que «los prejuicios de los demás, e incluso los nuestros, [...] hacen no poco difícil mostrar con claridad la verdadera faz de la naturaleza» (1997: 3).

Consciente de que las ideas preconcebidas pueden influir negativamente en una investigación, en sus reflexiones acerca de lo sublime y de lo bello, Burke trata de revisar estas ideas. Y lo hace convencido de que se trata de un camino siempre ventajoso, pase lo que pase. Así se desprende al menos de estas palabras:

> Si una indagación así, cuidadosamente llevada, no logra descubrir al final la verdad, puede que responda igualmente a un objetivo útil, revelándonos la debilidad de nuestra propia comprensión. Si no nos hace conocedores de algo, puede que nos haga modestos. Si no nos preserva del error, tal vez lo haga al menos del espíritu del error; y tal vez nos haga ser cautelosos al pronunciarnos afirmativa o precipitadamente, cuando tanto trabajo puede acabar en tanta incertidumbre (Burke, 1997: 4).

Ya se ha visto antes cómo actúa Burke en su análisis de la sublimidad; pues bien, no muy distinto es su *modus operandi* respecto a la belleza.

Explica Burke qué cualidad fundamental tienen que tener las cosas bellas: ser pequeñas. De ahí —asegura— que en prácticamente todas las lenguas se utilice el diminutivo como señal de afecto para referirse a las cosas pequeñas y consideradas bellas. Otras cualidades que asocia a la belleza son la lisura —todo lo bello es liso, y no rugoso—, la delicadeza, los colores suaves, brillantes y claros, una mirada determinada, la elegancia, una cierta gracia —entendida como delicadeza de movimiento—, etc. Burke afirma en alguna ocasión que todo lo que está diciendo lo ha aprendido observando la naturaleza en general, de ahí que ejemplifique con objetos, con animales, con hombres y mujeres, etc. Él no pretende dar una explicación sobre por qué ciertas cualidades despiertan ciertas sensaciones en nosotros; se limita a constatar un hecho, pero sin ofrecer una explicación porque no se cree capaz de ello. Simplemente trata de demostrar que existe una conexión natural entre ciertas cualidades de las cosas que nos rodean y ciertas emociones que sentimos, y, a la vez, una conexión también natural entre esas emociones mentales y ciertos movimientos corporales —ciertos gestos—. Así, se entiende que las cualidades sublimes suscitan de forma natural en nosotros dos emociones contradictorias a la vez, placer y temor, y que las cualidades bellas suscitan la emoción de ternura, amor, afecto, etc.

e) *Poesía y Retórica*

La última parte del ensayo de Burke (parte V) está dedicada a demostrar cómo las palabras pueden contribuir a veces mucho mejor que otras artes y que la contemplación de cier-

tos objetos de la realidad a suscitar las emociones de belleza y sublimidad. Al referirse a las palabras se refiere en realidad a la poesía y a la elocuencia; es decir: poesía y retórica, que son las dos disciplinas en las que había centrado Longino sus comentarios sobre lo sublime. Burke explica que las palabras implican tres aspectos: el sonido, la pintura o significación de la cosa significada por el sonido y el efecto que el sonido o la imagen evocada —o la combinación de ambas cosas— provoca en quien escucha la palabra. Sin embargo, insiste en demostrar que no siempre las palabras evocan una imagen en nuestra mente. Es decir, que muchas veces las palabras provocan en nosotros ciertos efectos, ciertas sensaciones sin necesidad de que nos imaginemos mentalmente aquello a lo que las palabras se refieren —sin necesidad de que tengamos en mente el referente—. Incluso cree que lo más normal es que en una conversación cotidiana, caracterizada por su dinamismo y por su función principalmente comunicativa, no nos imaginemos prácticamente nunca el referente. De ahí llega Burke hasta la poesía y afirma que el efecto poético no está relacionado con el poder de evocar imágenes sensibles en la mente. Es más: la eficacia poética depende de una acertada combinación de palabras que perdería su fuerza si evocara una imagen sensible siempre. Se refiere a que lo característico de la poesía no es decir, sino sugerir. No evocar imágenes exactas, o describir al detalle, sino sugerir esas imágenes. Pone el ejemplo —un ejemplo que repetirá luego Lessing en el *Laocoonte*— de la descripción de la belleza de Helena que hace Homero: en lugar de describirla físicamente, lo que hace es describir la impresión que su belleza ha causado en un grupo de ancianos, y de este modo da una idea más poética de la belleza de esa mujer.

La poesía, pues, como la retórica, no tiene que describir con exactitud las cosas, sino sugerirlas refiriéndose, por ejemplo, al efecto que esas cosas provocan en quien las contempla. Y lo mágico es que, sin la descripción exacta de una cosa concreta, la poesía consigue crear el mismo efecto que crea la contemplación de esa cosa en la realidad. Este poder de la sugerencia separa la poesía de la pintura: la pintura muestra las cosas exactamente tal y como son, mientras que la fuerza de la palabra reside en su poder para sugerir sin necesidad de ofrecer una pintura exacta. De ahí deduce Burke que la poesía no es un arte imitativo, deducción que conviene matizar.

Lo que Burke indica es que la poesía dramática imita las costumbres y pasiones de los hombres a través de unos actores que actúan en escena y, por tanto, sí es imitativa, pero la lírica y la poesía descriptiva no funciona por imitación, sino por sustitución: en lugar de encontrarnos acciones y pasiones representadas ante nosotros, encontramos palabras cuyo sonido sugiere esas acciones y pasiones. Con estas observaciones Burke trata de demostrar —en definitiva— que la palabra poética tiene mayor fuerza que cualquier otro medio artístico para causar impresiones profundas. Para empezar, utilizando la palabra como medio artístico no sólo podemos mostrar el objeto que queremos mostrar, sino que también podemos dar nuestra opinión sobre él, y decir qué nos hace sentir. Además, hay muchas cosas que no hemos vivido en la realidad y que por tanto no han podido causarnos ninguna impresión —por ejemplo: la muerte, el hambre, una guerra, etc.— y que, sin embargo, a través de la palabra pueden llegar a producirnos una profunda impresión. Incluso hay cosas que no pueden ser vividas de ningún modo —la idea de Dios, o de un ángel, o de un demonio, o el infierno— y que sólo a través de la palabra pueden impresionarnos. Las palabras permiten además combinaciones inusuales que afectan a la mente mucho más que las imágenes sensibles de la realidad o de la pintura. Piénsese en un verso de Milton como «un universo de muerte»: esto sólo se puede decir con palabras, según Burke. Otro ejemplo de Milton: «rocas, cavernas, lagos, pantanos, ciénagas, antros y sombras de muerte». Ahí tenemos una enumeración de objetos de la naturaleza a la que luego se le añade un complemento inesperado —de muerte— que retrospectivamente modifica completamente el significado de todo lo enumerado y lo

tiñe de sublimidad. Esta combinación sólo el lenguaje la permite, y gracias a ella se puede transmitir fuertemente una emoción.

No es casual que se haya ejemplificado ahora con la poesía de John Milton. Para Burke, el autor de *El paraíso perdido* —cuya poesía, junto con la de Shakespeare, empieza a divulgarse con fuerza a partir de 1688— es sin duda el poeta que mejor ilustra con sus metáforas y sus visiones poéticas la idea de lo sublime (Gras Balaguer, 1997: 20).

4.2.2.2. David Hume: *Sobre la norma del gusto* (1757)

a) *Los límites de la subjetividad*

Como ha señalado M.ª Teresa Beriguistáin, en el ensayo *Sobre la norma del gusto* David Hume «presenta la problemática estética que es prototipo de todo el siglo XVIII dentro de la estética inglesa» (1998: 10). Hume parte para sus reflexiones de la obviedad de la gran variedad de gustos existente y considera algo muy natural que se busque una *norma del gusto*, a saber: «una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres, o al menos una decisión que confirme un sentimiento y condene otro» (Hume, 1998: 27). Está convencido de que, en materia de sentimientos, nada puede discutirse —puesto que «el sentimiento no tiene referencia a nada fuera de sí»—, mientras que en asuntos referidos al entendimiento —que sí «tienen referencia a algo fuera de sí»— pueden existir opiniones diversas y hasta opuestas, y sólo una de ellas es la correcta (Hume, 1998: 27). Lo difícil, claro, es dar con ella. Este reconocimiento de que pueden existir distintos sentimientos frente a una misma realidad y de que no resulta pertinente discutir cuál de ellos es el correcto tiene importantes consecuencias para la estética, pues Hume afirmará que «la belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente» (1998: 27). Sin duda, esta afirmación es una clara muestra de cómo en el siglo XVIII la especulación sobre la belleza deja de centrarse en los objetos y pasa a centrarse en los individuos que los contemplan, con lo que es la experiencia estética lo que pasa a primer plano (Beriguistáin, 1998: 11). Es decir, para autores como Hume, la finalidad del arte deja de ser el logro de la belleza y pasa a ser la de producir una experiencia estética.

Siguiendo con el ensayo *Sobre la norma del gusto*, Hume considera que es de sentido común reconocer que en materia de gustos no cabe la discusión, pero cree que también existe una especie de sentido común que nos dice en ciertos casos qué gusto es más correcto. Algunas comparaciones, por ejemplo, resultarían para casi todo el mundo absurdas. Escribe Hume al respecto:

> Si alguien afirma que existe una igualdad de ingenio y elegancia entre Ogilby y Milton, o entre Bunyan y Addison, pensaríamos que ese individuo defiende una extravagancia no menor que si sostuviese que la madriguera de un topo es tan alta como el pico de Tenerife, o un estanque tan extenso como el océano (Hume, 1998: 28).

En casos así, el principio de la igualdad natural de gustos, la idea de que todos son igualmente válidos, se olvida porque el sentido común hace que se imponga una evidencia. Y esta evidencia se impone porque está apoyada —asegura Hume— en el mismo fundamento «que el de todas las ciencias prácticas: la experiencia», o sea: «observaciones generales respecto a lo que universalmente se ha visto que complace en todos los países y en todas las épocas» (1998: 29).

Como se ve, Hume acepta que cada individuo pueda tener su propia opinión, su propio gusto, pero —como ha señalado Ernst Cassirer— considera que existe «una *coincidencia re-*

lativa de los juicios estéticos que podemos apreciar como fenómeno puramente fáctico» (Cassirer, 1993: 338). Es decir, aunque un nivel teórico no pueda hablarse de la universalidad del gusto, en la práctica —y Hume es sobre todo un empirista, alguien que atiende a los hechos— parece obvio que existe una cierta generalidad, un buen número de personas que coincide en apreciar belleza en unos mismos objetos artísticos. Si el fundamento de este sentido común está en los hechos, ya no parece tan importante que no pueda demostrarse una cierta igualdad de gustos de manera especulativa, teórica (Cassirer, 1993: 339).

b) *La delicadeza del gusto y las reglas del Clasicismo*

En el ámbito de lo literario, lo que universalmente se ha visto que siempre complace es —dice Hume— una obra que se ajusta a las reglas del arte, reglas que el autor conoce por su propio genio o bien por haberlas aprendido disciplinadamente. Es interesante lo que escribe Hume sobre esta cuestión:

> Si algunos escritores negligentes o irregulares han conseguido agradar, no lo han hecho por sus transgresiones de las reglas o del orden, sino a pesar de esas transgresiones (Hume, 1998: 29).

Está claro que Hume se ajusta a la estética neoclásica en sus reflexiones y considera que existe un buen gusto universal en materia de arte, un buen gusto que se concreta en ciertas obras —y, por tanto, en ciertos autores— que han logrado una «duradera admiración» porque «han sobrevivido a todos los caprichos de la moda» y, además, «han sorteado todos los errores de la ignorancia y la envidia» (Hume, 1998: 31). Un poeta como Homero —dice Hume— ha resistido el paso del tiempo con todos los cambios que ello comporta, pues fue tan admirado en la Antigüedad grecolatina como lo es en el siglo XVIII en París y en Londres. Hume sabe que a veces, por respeto a una autoridad o simplemente por un prejuicio heredado, hay poetas que adquieren un gran prestigio, pero esos poetas gozan de una fama efímera porque el tiempo lo acaba poniendo todo en su lugar. Los auténticos genios, en cambio, gustan siempre. De ahí deduce Hume lo siguiente:

> Parece, entonces, que en medio de toda la variedad y capricho del gusto hay ciertos principios generales de aprobación o censura, cuya influencia puedan distinguir unos ojos cuidadosos en todas las operaciones de la mente. Algunas formas o cualidades particulares, a causa de la estructura original de nuestra configuración interna, están calculadas para agradar y otras para desagradar, y si fracasan en producir su efecto en algún caso particular es a causa de algún defecto aparente o imperfección del organismo (Hume, 1998: 32).

Se entiende así que cuando el organismo está en perfecto estado tiene que existir «una completa o considerable uniformidad de sentimientos entre los hombres», y de esa uniformidad podría surgir una idea de la belleza perfecta (Hume, 1998: 32). Sin embargo, son frecuentes los defectos de los órganos internos que impiden que se imponga con la fuerza de la evidencia una idea de belleza perfecta, y entre estos defectos el más común es, según Hume, la falta de *delicadeza*, es decir, la falta de la sensibilidad necesaria para apreciar lo bello en todos sus matices (Hume, 1998: 33). Hume define en estos términos lo que entiende exactamente por *delicadeza*:

> Cuando los órganos de los sentidos son tan sutiles que no permiten que se les escape nada, y al mismo tiempo tan exactos que perciben cada uno de los ingredientes del conjunto, denominamos a esto delicadeza del gusto (1998: 34).

Esta idea aparecerá también en el ensayo «Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión», donde escribe Hume:

> Se observa en algunos hombres una delicadeza de gusto que se asemeja mucho a esta delicadeza de pasión, y que produce la misma sensibilidad hacia la belleza y la deformidad de todo tipo que la producida por la otra respecto a la prosperidad y la adversidad, los favores y las injurias. Cuando presentáis a un hombre que posee este talento un poema o un cuadro, la delicadeza de sus sentimientos le hace que se vea afectado sensiblemente por cada una de sus partes, y el exquisito goce y satisfacción con que percibe sus rasgos magistrales no son mayores que el disgusto o desazón con que percibe los descuidos y disparates (1998: 54).

Como se ve, para Hume, ciertas personas poseen una sensibilidad especial que les permite disfrutar de todos y cada uno de los detalles de una obra artística. Trasladada esta idea al ámbito de la crítica literaria, Hume cree que el crítico, para ser realmente bueno, precisa esa delicadeza de gusto como característica indispensable, pues de otro modo sería incapaz de advertir si las reglas generales de la belleza son respetadas o no en la obra sobre la que se pronuncia. Esas reglas generales de la belleza han de ser deducidas «de modelos ya establecidos y de la observación de lo que agrada o desagrada», es decir: de la experiencia (Hume, 1998: 34). Resulta claro que, con estas observaciones, Hume se sitúa en la línea de quienes creen en la existencia de unas «reglas generales o normas reconocidas de composición» (Hume, 1998: 35), es decir, en la existencia de unos principios fundamentales que garantizan la belleza, la calidad de las obras artísticas. En otras palabras: Hume se hace eco del espíritu del Neoclasicismo. Hasta el punto de considerar que, gracias a las reglas generales de la belleza, puede silenciarse al mal crítico, pues de lo contrario éste «siempre podría insistir en sus sentimientos particulares y rehusar someterse a sus antagonistas» (Hume, 1998: 35). Es decir, que, para Hume, si se muestra un principio artístico generalmente admitido y se ilustra este principio con ejemplos, todo crítico con delicadeza de gusto tiene que ser capaz de apreciar cómo efectivamente por ese camino se alcanza una belleza perfecta. Y al contrario: quien no sea capaz de apreciar la belleza en una obra que se adecua a las reglas del arte, deberá reconocer que el problema es suyo por carecer de delicadeza de gusto. Y para adquirir esa delicadeza, para tener un gusto refinado (que «equivale, en alguna medida, a buen sentido», se lee en «Sobre la delicadeza del gusto y de la pasión» (1998: 55)—, Hume recomienda que se adquiera experiencia en el trato y juicio de las obras de arte, es decir, que el crítico se familiarice al máximo con ellas. De este modo, «sus sentimientos —asegura Hume— se volverán más exactos y adecuados» (1998: 37). O sea: su gusto se refinará. Hume lo tiene muy claro: «En una palabra, la misma habilidad y destreza que da la práctica para la ejecución de cualquier obra, se adquiere también por idénticos medios para juzgarla» (1998: 37). Y en seguida insiste:

> Tan ventajosa es la práctica para el discernimiento de la belleza que, antes de que podamos emitir un juicio sobre cualquier obra importante, debería ser incluso un requisito necesario el que esa misma obra concreta haya sido analizada por nosotros más de una vez, y haya sido examinada atenta y reflexivamente bajo distintos puntos de vista (Hume, 1998: 38).

Un buen crítico, pues, no debe precipitarse; tiene que examinar detenidamente la obra que se ha propuesto valorar y compararla con otras obras, ya que «sólo por comparación —dice Hume— fijamos los epítetos de alabanza o rechazo y aprendemos cómo asignar a cada uno su debido grado» (1998: 38).

c) *La importancia de la tradición y la prevención contra los prejuicios*

Puede decirse, en definitiva, que Hume aboga por un exhaustivo conocimiento de la tradición artística desde el convencimiento de que quien aprende a apreciar la calidad de las mejores obras del pasado, de las obras que han merecido la denominación de clásicas, está preparado para valorar justamente cualquier obra que se le presente. Sus palabras son claras al respecto:

> Alguien acostumbrado a ver, examinar y sopesar las diversas obras que han sido admiradas en las diferentes épocas y naciones, no puede por menos que evaluar los méritos de una obra que se le presenta y asignarle su lugar correspondiente entre las producciones geniales (1998: 39).

Como es obvio, Hume reconoce la relatividad del gusto, pero cree que, en materia de estética, un profundo conocimiento de la tradición limita esa relatividad, pues hace que unos críticos estén más preparados que otros. Conocer a fondo la tradición no significa, sin embargo, aceptarla de modo acrítico, pasivamente, pues Hume cree —y en este punto se advierte el influjo del espíritu de la Ilustración— que el crítico «debe mantener la mente libre de todo *prejuicio* y no permitir que nada influya en su consideración fuera del objeto mismo que está sometido a su examen» (1998: 39). Tras esta afirmación, Hume explica que toda obra exige ser examinada desde un punto de vista concreto y que, quien no lo adopta, no llega a apreciarla en todos sus matices. Y para situarse en la perspectiva adecuada, un requisito indispensable es —según Hume— olvidarse de las circunstancias personales y de todos los prejuicios que de ellas se derivan para tratar de ponerse en la piel de aquellas personas para las que fue destinada la obra. Llevar a cabo esta reconstrucción de la recepción histórica es para Hume adoptar el punto de vista que la obra requiere para ser comprendida y valorada correctamente. Quien sea incapaz de llevar a cabo esta maniobra «condenará temerariamente lo que parece admirable a aquellos para los que únicamente estaba pensado el discurso» (Hume, 1998: 40). Así, está claro que resulta indispensable liberarse del influjo de los condicionamientos personales y de los históricos —del influjo de los prejuicios, en fin— antes de valorar una obra artística. Escribe Hume sobre esta cuestión:

> Es bien sabido que, en todas las cuestiones sometidas al entendimiento, el prejuicio es destructor de los juicios sólidos y pervierte todas las operaciones de las facultades intelectuales. No es menor el perjuicio que causa al buen gusto, ni es menos decisiva su influencia corruptora sobre nuestro sentimiento de la belleza. Pertenece al buen sentido el controlar su influjo en ambos casos, y a este respecto, así como en muchos otros, la razón, si no una parte esencial del gusto, es al menos requisito para las operaciones de esta última facultad (1998: 41).

d) *Perfil del crítico perfecto*

A la luz de lo anteriormente expuesto está claro que, para Hume, cuando alguien se encuentra bajo el influjo de los prejuicios, «todos sus sentimientos naturales están pervertidos» y no puede, en consecuencia, ser un buen crítico (1998: 43). Y, retomando las reflexiones anteriores, cabe señalar que tampoco puede serlo quien carece de la delicadeza necesaria, o quien carece de práctica y experiencia, o quien no sabe recurrir a la comparación y se deja seducir por las bellezas más frívolas (Hume, 1998: 43). De modo que, como se ve, no resulta fácil dar con un crítico ideal, perfecto. El propio Hume lo advierte:

> Así, aunque los principios del gusto sean universales y vengan a ser casi, si no exactamente, los mismos en todos los hombres, sin embargo, son pocos los cualificados para emitir un juicio sobre una obra de arte o establecer su propio sentimiento como la norma de belleza (1998: 42).

Que los principios del gusto sean universales pero muy pocos los conozcan a fondo, hasta el punto de poder aplicarlos en el momento de valorar una obra o hasta el punto de reconocer que esos principios coinciden con sus impresiones estéticas, obliga a plantearse quiénes y cómo son esas rarezas. Hume lo tiene claro:

> Solamente pueden tenerse por tales a aquellos críticos que posean un juicio sólido, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y libre de todo prejuicio; y el veredicto unánime de tales jueces, dondequiera que se les encuentre, es la verdadera norma del gusto y de la belleza (1998: 43).

Conviene detenerse en este punto: para Hume, las normas del gusto son universales, pero «el gusto de todos los individuos no se halla en un mismo pie de igualdad», sino que el de ciertos privilegiados —a quienes es difícil seleccionar— está en un nivel superior (Hume, 1998: 44). Hume sabe que sus explicaciones adolecen de una cierta vaguedad porque el gusto pertenece al campo de los sentimientos y es difícil probar que en este ámbito pueda establecerse una especie de jerarquía. Sin embargo, esta dificultad existe —según Hume— sólo en un nivel teórico, pues en la práctica lo cierto es que las obras de calidad se imponen con evidencia. En otras palabras: en el ámbito de lo literario —y también de la oratoria—, «las palabras que son fiel expresión de las pasiones y de la naturaleza han de ganarse, transcurrido algún tiempo, el aplauso del público, que conservan para siempre» (Hume, 1998: 45). Así se explica por qué existen unos modelos clásicos, autores como Homero, o Virgilio, o Terencio, que resisten el paso del tiempo y gustan siempre, en todas las épocas. Las obras de estos clásicos «transponen distancias de siglos —como explica Cassirer interpretando a Hume— y se convierten en los testimonios más seguros del hecho de que si bien el pensamiento de la humanidad cambia, su sentimiento y con él su facultad de impresionabilidad estética permanecen en el fondo iguales» (1993: 339). Los críticos que contribuyen con su opinión a fijar las obras de estos autores como canon de belleza son sin duda «hombres de gusto delicado» y, según asegura Hume, «se les distingue fácilmente en la sociedad por la solidez de su entendimiento y la superioridad de sus facultades sobre el resto de la humanidad» (Hume, 1998: 45). Estos críticos orientan a la gente menos preparada que ellos, les enseñan a apreciar la belleza en las obras de calidad y, en definitiva, consiguen que su opinión se imponga influyendo en los demás. De este modo, por más prejuicios que existan, la crítica puede ir liberándose de ellos y «al final acaban por ceder ante la fuerza de la naturaleza y del sentimiento justo», de manera que el verdadero genio termina imponiéndose (Hume, 1998: 46).

e) *Justificación de la doctrina neoclásica*

El ensayo de Hume finaliza con el reconocimiento de la imposibilidad de encontrar una norma universal en casos en los que se enfrentan dos posturas que son, por esencia, irreconciliables, como ocurre con dos generaciones diferentes, o con dos religiones, o con dos épocas distintas con sus correspondientes hábitos. Pero ya se ha visto que en el ámbito artístico sí es preciso establecer una norma del gusto, y es que ésta es la única manera de poder mantener los principos del Clasicismo, principios en los que Hume, como hombre de su época, se ha educado y que acepta sin cuestionarlos, mostrándose así muy conservador en el orden

estético (Valverde, 1987: 123). Esto es algo que se advierte claramente en el ensayo «Sobre la simplicidad y el refinamiento en la literatura», donde defiende Hume el principio de la *mímesis de la naturaleza* hasta el punto de afirmar: «Nada puede complacer a las personas de buen gusto sino la naturaleza adornada con todas sus gracias y ornamentos, la *belle nature*» (1998: 59). Poco después asoma otro principio básico de la doctrina clasicista, el de la verosimilitud: «Establecer quimeras —dice Hume— no es, hablando con propiedad, copiar o imitar. Se ha perdido la justeza de la imitación y la mente se siente insatisfecha al encontrarse con una representación que no guarda parecido con ningún original» (1998: 60). También la claridad expositiva es defendida por Hume, como se advierte en este pasaje:

> Demasiada ornamentación es un defecto en cualquier tipo de obra. Expresiones no comunes, fuertes destellos de ingenio, símiles agudos y giros epigramáticos, especialmente cuando aparecen con demasiada frecuencia, son una desfiguración más que un embellecimiento del discurso. Del mismo modo que la vista, al mirar una construcción gótica, se distrae con la multiplicidad del ornamento y pierde la totalidad por su minuciosa atención a las partes, así también la mente, al repasar una obra sobrecargada de ingenio, se encuentra fatigada y disgustada con la constante empresa de brillar y sorprender (1998: 60).

Y en el ensayo «Sobre la tragedia», Hume hace una clara alusión al principio de la justicia distributiva, pues afirma:

> Para despedir al auditorio con entera satisfacción y contento, la virtud debe convertirse en desesperación noble y valerosa, o bien el vicio tiene que recibir su merecido castigo (1998: 76).

No es necesario insistir más: resulta obvio que Hume es un pensador del Neoclasicismo; sin embargo, presenta la peculiaridad de reconocer lo difícil que resulta justificar las reglas del arte. Por ejemplo: al defender la claridad expositiva se ve obligado a exigir límites en la recreación ornamental de una obra, pero sabe que en este asunto no sólo es posible pecar por exceso, sino también por defecto, y que no es fácil establecer dónde reside el equilibrio perfecto. Con sus propias palabras:

> [..] es muy difícil, si no imposible, explicar con palabras dónde se encuentra el equilibrio adecuado entre el exceso de simplicidad y de refinamiento, o dar una regla con la cual podamos conocer con precisión los límites entre el defecto y la belleza (1998: 62).

Y recuérdese que al hablar de la norma del gusto asomaba el mismo problema: en un nivel teórico, resultaba muy difícil —según Hume— señalar en qué consiste un gusto perfecto, aunque en la práctica la cuestión quedara algo simplificada porque el tiempo terminaba por hacer que las obras de verdadera calidad se impusieran como modelos estéticos. Sus argumentaciones, en definitiva, permitían confiar en «un cierto *mínimo* de validez estética universal», como destacó Erns Cassirer (1993: 339). Son argumentaciones que pretenden justificar las reglas del Clasicismo, pero no mostrándolas como reglas *a priori*, como si la razón las dictara, sino presentándolas más bien «como consecuencia de la asociación de impresiones» (Valverde, 1987: 123), es decir: apelando a la experiencia sensible. De este modo, ya no cabe decir que las reglas del Clasicismo son un *a priori* dogmático; por el contrario, no son más que el resultado de haber observado qué obras son las que, a lo largo del tiempo, la humanidad ha considerado de mayor calidad, y de haber examinado a continuación cuáles son sus reglas de composición. Son el resultado, pues, de un proceso de inducción. Y entonces tienen que ser vistas como criterios que se inducen de las obras «y de las apreciaciones particulares de los sujetos a fin de obtener una tipicidad predominante y generaliza-

ble en mayor o menor medida», de manera que, como ha escrito Aullón de Haro, con Hume «quedó definitivamente en entredicho el método racionalista y expuesta la virtualidad del juicio de valor a partir de la experiencia» (1994: 33-34).

f) *Sobre el efecto catártico*

Quedan por ver aún algunas de las ideas que Hume desarrolla en su ensayo «Sobre la tragedia», ideas claramente inspiradas en Joseph Addison y que claramente influirán en las teorías de Edmund Burke y de Immanuel Kant sobre lo bello y lo sublime (Beriguistáin, 1998: 13).

Reflexiona Hume en el citado ensayo sobre un fenómeno que es consustancial a la tragedia, tal y como había explicado Aristóteles en su *Poética*: el efecto catártico que se experimenta una vez finalizada la representación trágica. Este efecto es placentero, pero proviene de una tensión dolorosa y ésta es la paradoja que Hume quiere resolver. «Parece inexplicable —afirma— el placer que los espectadores de una tragedia bien escrita obtienen de la pena, el terror, la ansiedad, y otras pasiones que en sí mismas son desagradables e inquietantes» (1998: 66). Y, además, la complacencia que siente el auditorio «es proporcional a su aflicción, y nunca son tan felices como cuando lloran, sollozan y gritan para dar rienda suelta a su pesar y liberar sus corazones, henchidos de la condolencia y la compasión más delicadas» (Hume, 1998: 66). Profundizando algo más en el fenómeno, Hume advierte que «el mismo objeto que nos aflige y que nos produce placer en una tragedia, si lo experimentásemos en la vida real nos produciría la mayor inquietud» (1998: 68). O sea, que el placer experimentado es un placer puramente estético y todo placer desaparecería si el dolor fuese real, sufrido por nosotros. Esta reflexión le hace recordar otra de Fontenelle según la cual el placer experimentado al ver una representación trágica proviene de que, en el fondo, el espectador sabe que está ante una ficción y «esa idea, aunque débil y encubierta, es suficiente para mitigar el dolor que sufrimos por la mala fortuna de aquellos a los que amamos y para reducir esa aflicción hasta tal grado que la convierta en placer» (Hume, 1998: 69). Esta argumentación parte del convencimiento de que existe «un dolor atenuado y disminuido» que es a la vez «un pesar leve y agradable» (Hume, 1998: 68). Pero Hume añade algún matiz a la explicación de Fontenelle. Está de acuerdo en que el dolor queda atenuado por el hecho de saber que se está ante una representación teatral ficticia; sin embargo, considera que la existencia de un placer que proviene de la desgracia y el pesar se debe sobre todo a la habilidad del poeta, quien con su talento es capaz de representar las acciones patéticas de una manera no sólo absolutamente vívida, sino además con gran belleza, con toda la fuerza de su elocuencia, y de esa combinación entre patetismo realista y logro estético surge un sentimiento absolutamente placentero. Con estas palabras lo explica Hume:

> El impulso o vehemencia que surge del pesar, la compasión y la indignación, recibe una nueva dirección de los sentimientos de la belleza. Éstos, constituyendo la emoción predominante, embargan toda la mente y se apropian de los primeros, o al menos los tiñen tan fuertemente que alteran por completo su naturaleza. Y el alma, a un mismo tiempo elevada por la pasión y encantada por la elocuencia, siente por lo general una fuerte conmoción, conmoción que es enteramente deliciosa (1998: 71).

Este principio, según Hume, se cumple claramente en la tragedia, y además hay que tener en cuenta —dice él, siguiendo a Aristóteles— que la representación trágica es una imitación «y la imitación es siempre agradable por sí misma» (1998: 71), lo que hace que las emociones desatadas por la tragedia queden todavía más suavizadas y se conviertan en fuente de placer. Así, no es que se sienta un goce o que el dolor quede atenuado tras la repre-

sentación trágica porque se sabe que es una ficción, sino que la atenuación se debe a que entra otro sentimiento en escena, el sentimiento de la belleza conseguida por el poeta, que lo impregna todo y lo deja preparado para el disfrute mucho más que para la lamentación.

Para demostrar que «no es tan extraordinario o paradójico como pueda parecer a primera vista» que pueda surgir el placer tras una experiencia dolorosa o tras haberse excitado nuestra compasión o nuestra indignación, Hume ilustra con ejemplos cotidianos fenómenos análogos (1998: 74). De este modo, y siguiendo en gran medida a Fontenelle —que ponía el ejemplo de las cosquillas para demostrar que «el movimiento que produce placer, llevado un poco más lejos, se convierte en dolor, y que el movimiento que produce dolor, al ser moderado un poco, se convierte en placer» (Hume, 1998: 68)—, Hume habla, por ejemplo, de cómo una breve separación entre dos amantes es, aunque dolorosa, a la vez positiva porque alimenta la pasión amorosa (1998: 73). Y lo mismo ocurre con los celos: su existencia implica inquietud, pero a la vez hay que reconocer que sentirlos es un modo de alimentar el amor (1998: 73). Y otra experiencia curiosa en este sentido destaca Hume: nada hace querer más a un amigo que su muerte (1998: 73). Como se ve, todos ellos son ejemplos de cómo de una experiencia dolorosa puede aflorar el placer. No es, pues, algo tan sorprendente que un género literario como la tragedia base su finalidad última en este fenómeno.

4.2.2.3. Gotthold Ephraim Lessing: *Laocoonte* (1766)

a) *Lessing en su contexto*

La estética alemana anterior a Lessing (1729-1781) está dominada por el pensamiento de Leibniz y por una serie de precursores de la gran teoría literaria alemana, como son Alexander Baumgarten —que fue quien en 1750 se inventó el nombre de «estética»—, Bodmer —considerado el mejor especialista en literatura medieval alemana y a quien se debe el descubrimiento del manuscrito de los *Nibelungos*— y Johann Elias Schlegel —tío de los hermanos Schlegel y el dramaturgo más importante de su época—. Después de estos precursores vienen ya tres críticos fundamentales que hacen de Berlín el principal foco cultural y que han sido considerados los creadores de la crítica literaria en los periódicos alemanes: Friedrich Nicolai, Moses Mendelssohn y Lessing (Wellek, 1989: 174). Es justo citar también a alguien que, sin ser ni teorizador ni crítico literario, influyó notoriamente en la historia de la estética, sobre todo por su *Historia del arte en la Antigüedad* (1764): Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Destaca este autor sobre todo por su profunda admiración del arte griego. «Redescubridor de la Grecia clásica» se le ha llamado, de hecho (Gnutzmann, 1994: 43), y también creador del «culto arqueológico al mundo clásico» (Valverde, 1987: 130).

Pero el primer gran crítico literario alemán y, de hecho, el único escritor verdaderamente importante de la *Aufklärung* —la Ilustración alemana— fue sin duda Gotthold Ephraim Lessing. Aunque no es un crítico literario en sentido estricto porque siempre asoman en sus trabajos otros intereses relacionados con otras artes. En realidad, siempre está situado en el campo más general de la Estética. Lessing es un hijo de la Ilustración y defenderá la razón por encima de todo y un objetivo artístico didáctico-moral —de hecho, apreciaba mucho las fábulas al estilo de Esopo y de La Fontaine por su alto contenido moral— (Gnutzmann, 1994: 47). Un ejemplo que descubre a Lessing como un hombre del XVIII, un hombre que, basándose en la razón y prescindiendo de supersticiones y de ideas pasivamente heredadas, se lanza en busca de la verdad, se advierte en una interesante reflexión contenida en una de sus cartas a Mendelsshon. Dice allí Lessing que lo que realmente caracteriza al hombre no es la posesión de la verdad, sino el afán de hacerse con ella, la búsqueda ansiosa de la verdad. Y añade que si Dios le pusiera en la mano derecha la verdad y en la izquierda el afán de encontrar la verdad no du-

daría en quedarse con la izquierda (Barjau, 1990: 9). Y es que el afán de encontrar la verdad mediante el uso de la razón es el principio fundamental de la Ilustración. Basta recordar la famosa frase de Kant que, en gran medida, resume esta época: «Ten valor de servirte de tu propio entendimiento». Tener el valor de servirse de la propia inteligencia significa no aceptar mecánicamente, por inercia, los prejuicios heredados, sino someterlos a un análisis racional para descubrir la naturaleza verdadera de las cosas. Ésta es la maniobra fundamental del racionalismo ilustrado. Y Lessing es el mejor ejemplo de cómo cristaliza el espíritu de la Ilustración en Alemania, aunque haya que reconocer que sus reflexiones se inscriben en las nuevas tendencias de la época, tendencias que irán separándose gradualmente del credo neoclásico para culminar en la proclamación del «genio» ya en el seno del *Sturm und Drang* (Gnutzmann, 1994: 29).

b) *La reacción frente al Neoclasicismo*

En el ámbito de la crítica literaria, un género concreto interesaba especialmente a Lessing: el drama. Esto se debe a que él mismo fue autor dramático y a que la poesía dramática —y más concretamente la tragedia— ocupa el lugar central en la obra que más admira: la *Poética* de Aristóteles. Como se aprecia claramente en su *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing creía que una tragedia que se apartara lo más mínimo de las indicaciones de Aristóteles ya no podía ser perfecta; es decir, que apartarse de Aristóteles suponía apartarse de la perfección. Precisamente por la confesada admiración a Aristóteles se ha caído en el error de considerar a Lessing un crítico neoclásico, cuando en realidad él está en contra de la esclavitud del Clasicismo preceptivista francés, que está basado —a sus ojos— en una visión totalmente deformada del pensamiento aristotélico y del horaciano (Wellek, 1989: 197). Más acertado parece considerar que lo que Lessing hace es liberar a Alemania del yugo del Neoclasicismo francés (Cassirer, 1993: 325; Wellek, 1989: 178). Y es que, de hecho, él se sentía mucho más atraído por el teatro de Shakespeare que por el teatro de los clásicos franceses del XVII —Corneille, Racine, Molière—, pues estaba convencido de que el gusto alemán estaba más emparentado con el inglés que con el francés (Gnutzmann, 1994: 46). Su admiración por Shakespeare lo aparta de los ilustrados franceses como Voltaire y Diderot, para quienes Shakespeare era un genio en bruto, todavía no depurado porque ignoraba las reglas clásicas o, conociéndolas, no las respetaba, lo que lo convertía en un auténtico monstruo. Lo que ocurre es que, a su juicio, los franceses no entendieron a Aristóteles y formularon unas reglas que deformaban la verdad de lo que Aristóteles dijo, y lo peor es que la gente ha seguido esas reglas durante mucho tiempo creyéndose que era fiel al pensamiento aristotélico. Lessing aborrece que se sigan las reglas de modo mecánico; incluso llega a burlarse de que a veces el respeto a las tres unidades dramáticas resulte absolutamente forzado y provoque escenas inverosímiles (Wellek, 1989: 198). Tampoco está dispuesto a obligar a los autores a mantener una separación tajante entre géneros literarios para velar por la pureza de éstos. Más bien está dispuesto a aceptar cualquier fenómeno de hibridismo si el resultado final es de buena calidad y si el poeta consigue así el propósito que se había fijado de antemano. Esta idea de que el poeta se marca un propósito es clave en sus trabajos, y lo que más le interesa es ver si el poeta alcanza su propósito de modo coherente, consiguiendo una coherencia interna en el desarrollo de los acontecimientos. A veces afirma, como luego los románticos, que el genio se ríe de todas las reglas, que éstas le resultan estrechas, aunque lo más frecuente es que crea en la compatibilidad entre el genio y las reglas: el genio conoce la disciplina y se ajusta a ella razonablemente para obtener grandes resultados (Wellek, 1989: 199). Al menos puede decirse que en la última etapa de su crítica busca un compromiso entre el genio y una poética normativa (Gnutzmann, 1994: 46).

Puede decirse, en definitiva, que Lessing no es un crítico neoclásico, pero que, como hombre del XVIII, confía ciegamente en la razón y esto hace que a veces coincida con alguno de los preceptos neoclásicos, tan supuestamente racionales. De hecho, el *Laocoonte* supone el ejemplo máximo en Europa del ideal neoclásico de profundización racionalista en los principios aristotélicos contenidos en la *Poética.*

c) *Principales ideas del Laocoonte*

En el *Laocoonte*, Lessing profundiza en el principio básico de la *mímesis* y, especialmente, en la convicción de que la imitación produce un placer en el espectador. Esta obra es, fundamentalmente, una reflexión sobre la poesía y la pintura. Conviene precisar que cuando Lessing habla de poesía se refiere a la poesía épica y a la dramática, ambas basadas en la representación de acciones humanas, y cuando habla de la pintura lo hace de un modo genérico, pues abarca todas las artes plásticas en general —de hecho, a menudo habla de poesía *versus* arte—. La obra quedó incompleta porque se sabe que Lessing quería añadir también comentarios sobre música. Las fuentes remotas en las que se apoya para desarrollar sus reflexiones son, como resulta previsible, Aristóteles y Horacio, mientras que Platón queda totalmente al margen (Barjau, 1990: 15). En realidad, el eco que más resuena es el de Horacio, pues el hilo conductor de todo el ensayo viene marcado por la primera mitad del verso 361 de la *Epistola ad Pisones*, que acabó transformándose en un célebre aforismo: *ut pictura poesis*. Lessing aborda este aforismo tal y como la tradición decidió interpretarlo, es decir, de manera totalmente descontextualizada, sin tener en cuenta su verdadero significado en la epístola horaciana. Aunque lo cierto es que sólo de forma implícita se adivina la presencia de este aforismo en la *Epistola ad Pisones*, pues no aparece citado ni una sola vez en la obra. Sí se cita, en cambio, un precedente aún más remoto, el de Simónides de Ceos (siglo IV-V a.C.), a quien Plutarco le atribuyó la idea de que la pintura era una poesía muda y la poesía una pintura parlante (Lessing, 1990: 4). Como es obvio, en esta frase quedan equiparadas pintura y poesía, que es justo lo que la tradición interpretó en el caso del aforismo de origen horaciano antes citado, el *ut pictura poesis*. En realidad, lo que Horacio afirma en su obra es que la pintura y la poesía se parecen en el modo como pueden ser disfrutadas por el espectador: en ambos casos hay obras que atraen más la atención que otras, y obras que gustan una sola vez y luego cansan, mientras que otras obras no dejan nunca de gustar, etc. Éste es el tipo de reflexión que hace Horacio, sin referirse para nada al objeto representado en el poema o en la pintura ni al modo como hay que representarlo. La tradición, en cambio, interpretó que la poesía y la pintura eran artes idénticas que perseguían idénticos intereses. Y se tradujo el *ut pictura poesis* como: la poesía *tiene que ser* como la pintura. Se sabe, incluso, que en gran medida fueron los pintores del siglo XVI los responsables de esta manipulación. Al parecer, la poesía era considerada un arte liberal y los poetas no pagaban impuestos, mientras que los pintores sí tenían que pagarlos y recurrieron a la autoridad de Horacio para argumentar que, si la poesía era igual que la pintura, ambas tenían que ser consideradas artes liberales. Lo que se decía, en concreto, era que Horacio había dicho: «la poesía tiene que ser como la pintura», y ya no «la poesía es como la pintura en el sentido de que, etc.». Adviértase: se establece una clara jerarquía según la cual, la pintura es más importante y la poesía queda en un grado inferior, algo que, desde luego, no va a aceptar Lessing (Gnutzmann, 1994: 49). Se tiene por evidente que este aforismo sirvió de estímulo para componer poesía descriptiva; es decir, un tipo de poesía que trata de acercarse a la pintura, mostrando los detalles de las figuras y del paisaje, intentando ser lo más concreta, lo más visual posible.

Lo que hace Lessing en el *Laocoonte* es analizar y comparar obras concretas pertenecientes a distintas artes para mostrar los distintos medios de los que cada arte se sirve para

imitar la realidad. El título de la obra hace alusión al grupo escultórico de la época helenística que representa al sacerdote troyano Laocoonte y a sus dos hijos luchando contra las dos enormes serpientes que Minerva hizo salir del mar para atacarlos porque Laooconte había querido desafiar el destino salvando a los troyanos de la estratagema de los griegos en el famoso episodio del caballo de madera, pues adivinó que estaba lleno de guerreros griegos y sugirió que lo quemasen. Recuérdese que los griegos fingen haber huido de allí por mar, pero se esconden dentro de ese caballo a la espera de que los troyanos lo introduzcan en su ciudad. Es un modo de salvar la muralla. Cuando los griegos fingen embarcarse y huir de allí, los troyanos piden a Laocoonte que celebre un ritual y ruege a Posidón que desate una tempestad para que perezcan los griegos en el mar, pero en plena ceremonia Minerva hizo salir del mar aquellas dos serpientes. Los comentarios que hizo Wincklemann en su obra *Gedanken* sobre este grupo escultórico y sobre el pasaje de *La Eneida* de Virgilio en el que Minerva manda su castigo a Laocoonte por haber vaticinado la destrucción de Troya son los que estimulan a Lessing a escribir su ensayo. Pero lo cierto es que no es la polémica con Wincklemann lo que ocupa el centro del ensayo, sino el tema anunciado en el subtítulo: «sobre los límites de la poesía y la pintura». Lo que ocurre es que Lessing se apoya a veces en este grupo escultórico del *Laocoonte* y por eso le quiere otorgar el honor de figurar en el título de su ensayo —por eso y porque, en definitiva, es el punto de partida, pues son las reflexiones de Wincklemann sobre el Laocoonte las que le estimulan—. Pero el verdadero oponente de su ensayo no es Wincklemann, sino Horacio, o, mejor dicho, lo que la tradición interpretó que dijo Horacio sobre las relaciones entre poesía y pintura. Lessing, en concreto, discrepa de la interpretación que Wincklemann ofreció sobre la expresión del rostro del sacerdote troyano en la escultura y sobre el comportamiento del mismo personaje en *La Eneida* de Virgilio. En tiempos de Lessing, los máximos especialistas en la Antigüedad creían que la escultura era imitación del pasaje de *La Eneida.* Es, desde luego, bastante difícil probar que unos escultores griegos imitaran a un poeta latino, y tampoco es fácil demostrar lo contrario. Pero Lessing creía que había que tener en cuenta una tercera posibilidad: «que ni el poeta haya imitado al escultor ni el escultor al poeta, sino que ambos hayan bebido de una misma fuente antigua» (1990: 39-40). Aunque lo cierto es que, finalmente, él mismo parece situarse en la línea de quienes creen que los escultores se apoyaron directamente en Virgilio, sobre todo porque, antes de Virgilio, en el mito las serpientes sólo atacaban a los hijos de Laocoonte, y el poeta latino es el primero que añade el ataque también al sacerdote y la muerte de los tres (Lessing, 1990: 42-43).

En cualquier caso, el grupo escultórico fue descubierto en Roma, en 1506, y desde entonces siempre se había admirado sobre todo la violenta expresión, la representación realista del dolor del sacerdote, pero Winckelmann discrepa de esta interpretación y ofrece otra totalmente distinta: para él no hay tal violencia de expresión, sino un gesto en el rostro del sacerdote que refleja un dolor contenido con resignación y, por tanto, hay que destacar cómo el sacerdote soporta el sufrimiento y muestra así un alma tranquila, sosegada, que es reflejo del espíritu del arte griego. Es decir, para Wincklemann, en la escultura la expresión de Laocoonte es tranquila pese a la situación en que se encuentra y revela por ello un alma serena y grande, que es lo característico del arte griego, mientras que en la obra de Virgilio Laocoonte se queja con un terrible grito. Lessing está de acuerdo en esto, pero no en los motivos que aduce Wincklemann para explicar esta diferencia: los griegos buscaban siempre contener la expresión del dolor porque una manifestación de dolor en público estaba mal vista, atentaba contra lo decoroso y la belleza, mientras que no ocurre así para los latinos. Lessing no está de acuerdo con esta explicación y basa la suya en las distintas leyes que tiene cada arte. A su modo de ver, no es cierto que los griegos evitaran las manifestaciones de dolor por considerarlas indecorosas y poco dignas de la grandeza del ánimo, pues los héroes homéricos, por

ejemplo, gritan y se lamentan siempre que se da el caso —Lessing llega a decir que Homero enseñó «que únicamente el griego, que es un hombre civilizado, puede al mismo tiempo llorar y ser valiente» (1990: 11). Y basta pensar en la tragedia para darse cuenta de que la manifestación externa del dolor no está ausente de la poesía griega. Es más, aunque Platón condenara el hecho de que reyes y héroes se lamentaran y sufrieran en escena, convirtiéndose así en modelos de conducta impropios —y aunque luego lo mismo dijera Cicerón, según el propio Lessing recuerda (1990: 35)—, el autor del *Laocoonte* sabe, porque lo ha aprendido en Aristóteles, que «la meta única de la tragedia» consiste precisamente en dejar que los héroes trágicos muestren su dolor y se genere así un sufrimiento paralelo en el público, requisito indispensable para que luego el efecto catártico sea realmente eficaz (Lessing, 1990: 35). La expresión abierta de sentimientos no es incompatible con el heroismo, según esta argumentación de Lessing, quien separa además claramente lo que, a su modo de ver, remite a cuestiones distintas: «Las quejas son quejas de un hombre —afirma—, pero las acciones son acciones de un héroe» (1990: 36). Lo que ocurre en el caso del grupo escultórico Laocoonte —donde la expresión del sacerdote es de serenidad— tiene que ver —siempre según Lessing— con las técnicas de que se sirve el arte de la escultura para conseguir la belleza y no con prejuicios del espíritu griego. Lessing cree que en la escultura o en la pintura un grito comporta una boca desmesuradamente abierta y este gesto afearía la belleza del rostro, mientras que en poesía un grito narrado no implica ninguna deformación en el rostro humano. Así se explicaría por qué los escultores griegos optaron por darle un aire de serenidad al rostro de Laocoonte mientras que Virgilio no contuvo la manifestación del sufrimiento cristalizada en un grito. La conclusión a la que conducen las reflexiones de Lessing es obvia: cada arte tiene sus propias exigencias. De hecho, los límites y las diferencias entre las distintas artes es el punto fundamental de la teoría de Lessing, que se presenta como una oposición radical contra el principio barroco de la sinestesia artística, es decir, contra la mezcla y confusión de distintas artes (García Berrio/Hernández Fernandez, 1990: 36). Y es aquí donde se advierte que Lessing profundiza en Aristóteles porque recoge de él la idea de que el arte es *mímesis* y de que las diferencias entre las distintas artes son en realidad diferencias en el modo de llevar a cabo la actividad mimética, y va algo más lejos, pues dirá que no sólo es que las distintas artes se diferencien por el medio empleado en la imitación, sino también por el objeto imitado: a cada una le corresponde imitar unos objetos y no otros (Asensi, 1998: 298).

En realidad, como explica René Wellek, cualquier fotografía moderna bien hecha demuestra que el rostro de Laocoonte, lejos de contener el dolor, lo expresa abiertamente (1989: 194), de modo que se equivoca Lessing al aceptar la interpretación de Winckelmann y resulta además muy forzado hablar de serenidad clásica, como hacía éste. Al margen de que estemos de acuerdo o no con estas explicaciones, lo importante es ver cómo para Lessing la imitación de la realidad es llevada a cabo de modos distintos por las distintas artes de acuerdo con los medios de que disponen para imitar, teniendo siempre presente que el objetivo último es obtener la belleza. Es decir, Lessing asume la mentalidad clasicista de que hay que imitar a la naturaleza, pero no a toda la naturaleza porque hay en ella zonas desagradables, aspectos carentes de belleza: lo que el artista tiene que imitar es sólo la belleza que hay en la naturaleza —ahí vemos cómo más que realismo es un idealismo lo que se postula: una naturaleza idealizada—. La fealdad sólo es posible dentro de la poesía para ser ridiculizada o para mostrarla como algo terrible precisamente por contraste con la belleza (Lessing, 1990: 156 y ss.). Lessing cree que cada arte dispone de unos recursos determinados y esto condiciona aquello que deben imitar, el objeto a imitar. Por eso los escultores que imitaron al poeta Virgilio no pudieron respetar la imitación punto por punto, pues se trataba de artes distintas y tuvieron que modificar ciertos detalles. Por ejemplo: en Virgilio el sacerdote lleva una cinta en la frente y los escultores la suprimen para que se vea mejor la expresión del su-

frimiento en la frente arrugada. Otro ejemplo de cómo cada arte tiene que ajustarse a sus posibilidades lo vemos cuando Lessing razona los motivos por los cuales en Virgilio el sacerdote Laocoonte aparece vestido con su indumentaria habitual, mientras que en la escultura, tanto él como sus hijos aparecen desnudos. En resumen, viene a decir que la escultura tenía que optar por un cuerpo desnudo porque no hay mayor belleza, mientras que en poesía la indumentaria no impide la belleza, pues no llega a cubrir el cuerpo porque no tenemos la imagen delante y la imaginación atraviesa el vestido. Escribe exactamente Lessing:

> En el poeta, una vestidura no es una vestidura; no cubre nada; nuestra imaginación lo atraviesa todo. Esté o no desnudo el Laocoonte de Virgilio, su dolor se nos hace visible en todas las partes de su cuerpo. Para nuestra imaginación su frente está ceñida por la cinta sacerdotal: ceñida pero no oculta. Es más, para nosotros esta cinta no solamente no es un obstáculo sino que refuerza la idea que nos hacemos de la desgracia del que sufre (1990: 50).

Argumenta Lessing: en la Naturaleza hay cuerpos y acciones y dado que la condición propia de las artes plásticas es su espacialidad y la de la poesía su temporalidad, las artes plásticas tienen que imitar los cuerpos, y la poesía las acciones (1990: 106). Pero la poesía puede imitar también cuerpos mediante el recurso de la descripción pormenorizada de los elementos que componen un cuerpo, aunque, debido al medio que utiliza para imitar —las palabras—, no será posible ofrecer de golpe una impresión global del objeto, sino sucesiva: primero se describe un elemento, luego otro, etc., y sólo al final de la descripción puede tenerse una idea más o menos completa del objeto en conjunto, recuperando de la memoria lo que se ha dicho de los distintos elementos (Lessing, 1990: 114). Es obvio que con las artes plásticas la impresión unitaria, global, se produce de inmediato, de una sola vez. Escribe Lessing al respecto: «Enumerarle al lector, una tras otra, con el fin de hacer surgir en su mente una idea de conjunto, distintas partes o distintas cosas —algo que yo en la naturaleza sólo puedo ver de un golpe— es una incursión del poeta en el terreno del pintor, lo que exige de aquél un derroche inútil de imaginación» (1990: 121).

También la pintura y la escultura pueden imitar acciones, pero de un modo sutil, determinado por los medios de que dispone para realizar la imitación. Se trata de conseguir un efecto peculiar, que en realidad sólo genios como Rafael llegan a conseguir, según el cual, a partir de lo representado, podemos hacernos una idea de lo que iba antes y de lo que vendrá después. Es decir: la imagen que vemos tiene el poder de sugerir el instante inmediatamente anterior y el posterior —por ejemplo, un pliegue determinado de la tela de un vestido puede dar la idea de la postura del personaje justo antes de la imagen que ha quedado representada— (Lessing, 1990: 121). Vemos, pues, cómo la imitación es el centro de toda actividad artística, pero cómo cada arte imita de forma distinta porque está condicionada por los recursos de que dispone. Dado un mismo objeto de la realidad, es fácil que aquello que mejor imita la pintura o la escultura gracias a sus recursos —líneas, colores, etcétera— sea precisamente lo que peor puede imitar la poesía con palabras. Es justo lo que dice Lessing, pensando en el caso concreto del Laocoonte: «Los escultores, en su obra, tuvieron que apartarse del poeta, porque los mismos rasgos que éste utilizó hubieran causado en su obra sensaciones desagradables que en la obra de éste no producían» (1990: 53). La conclusión a la que llega Lessing resulta, sin duda, sumamente interesante:

> Mi hipótesis de que los autores del *Laocoonte* han imitado a Virgilio no redunda en perjuicio de ellos. Todo lo contrario, esta imitación pone de manifiesto de un modo especialmente claro el acierto y buen tino de estos artistas. Siguieron al poeta sin dejarse extraviar por él en el más mínimo detalle. Tuvieron un modelo, pero, obligados como estaban a trasladar este modelo de un arte a otro, encontraron en ello ocasión suficiente para reflexionar por su cuenta.

> Y el producto de estas reflexiones, que se echa de ver en las divergencias que existen entre el modelo y su obra, demuestra que en su arte estos autores fueron tan grandes como aquél en el suyo (1990: 52).

Como a Lessing uno de los aspectos que más le interesa es el modo en que la obra de arte es percibida por su contemplador, llega a afirmar la superioridad de la poesía sobre la pintura —las artes plásticas— porque con la poesía los márgenes para que trabaje la imaginación del lector son muy amplios —las imágenes poéticas no ofrecen todos los detalles, hay muchos puntos de indeterminación que rellenar con una tarea de concretización, como diría mucho tiempo después el polaco Roman Ingarden y, siguiéndolo, los teóricos de la recepción como Wolfgang Iser—, mientras que la pintura, al ofrecer directamente la imagen con todos los detalles, apenas compromete la imaginación del espectador. Es obvio que Lessing da mucha importancia a la imaginación; de hecho, asegura que «lo que encontramos bello en una obra de arte no son nuestros ojos los que lo encuentran bello, sino nuestra imaginación a través de nuestros ojos» (1990: 53).

En definitiva, está clara la oposición de Lessing al *ut pictura poesis*: la poesía no es igual que la pintura porque no puede representar objetos corpóreos de un modo inmediato, sino que tiene que hacerlo sucesivamente, pues la realidad es simultánea y el lenguaje sucesivo. Así, está claro que en poesía la realidad imitada queda de algún modo distorsionada, ya que en el acto de la lectura se percibe como sucesivo lo que es simultáneo. Los objetos corpóreos de la naturaleza no pueden ser el objeto de la *mímesis* de los poetas y tienen que serlo las acciones.

Lessing ha sido criticado a menudo por borrar completamente las diferencias entre escultura y pintura: presupone que todo lo que dice de la escultura es aplicable a la pintura, y así provoca una confusión entre estas dos artes, lo que está precisamente en contra de su tesis principal sobre las diferencias entre las distintas actividades artísticas (Wellek, 1989: 194). De todos modos, el éxito de esta obra en Alemania fue rotundo y llegó incluso a detener la moda de la poesía descriptiva que estaba empezando a ser dominante (Wellek, 1989: 195).

Para terminar, vale la pena citar unas palabras de Manuel Asensi que acertadamente resumen el papel que jugó Lessing en la transición hacia el prerromanticismo:

> En conclusión, Lessing supone en el proceso de descomposición del sistema clasicista la apertura de la posibilidad de dicha descomposición. No es tan radical como Vico en algunos puntos, acepta la premisa de la concepción mimética de la poesía y el arte, la del fin moral de la tragedia y la de que ésta revela un orden divino, pero reivindica un modelo distinto de teatro, establece el criterio del gusto por encima de las reglas, aboga por un determinado hibridismo en cuanto a los géneros y deshace la confusión de siglos entre la poesía y la pintura mediante un análisis en términos semióticos bastante moderno (1998: 300).

4.2.2.4. Immanuel Kant: *Crítica de la facultad de juzgar* (1790)

a) *Introducción*

La *Crítica de la facultad de juzgar* o, como a veces se prefiere, la *Crítica del juicio* es la tercera parte de un proyecto con el cual pretendía Kant transformar el panorama de la filosofía. Este proyecto lo desarrolla en sus tres críticas: *Crítica de la razón pura*, *Crítica de la razón práctica* y *Crítica del juicio*. Esta última obra ha recibido mucha menos atención que las otras dos por parte de los especialistas en Kant (Valverde, 1987: 130). Se trata de una obra de estética, y en esa misma línea ya había escrito antes Kant —en lo que se conoce como su época pre-crítica, o sea: antes de crear su propio sistema filosófico y, por tanto,

mientras acusaba el notorio influjo de Leibniz y de Wolff (Copleston, 1996: 183)— el ensayo titulado «Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime» (1764), «un fino ensayo psicológico y antropológico —afirma Pablo Oyarzún (1991: 7)— claramente influido por el empirismo inglés». Al principio, Kant sólo escribe un ensayo porque no cree que las preguntas que suscita la estética den tanto de sí como para que merezcan una investigación trascendental, pero luego cambia de opinión y decide reflexionar por extenso sobre problemas estéticos. En realidad, lo único que tiene que ver con la estética dentro del ensayo de 1764 son los conceptos de lo bello y de lo sublime, heredados de Edmund Burke, pues la mayoría de los comentarios que lo integran se mueven más bien en el ámbito de la sociología y de la psicología. Otra cosa es lo que sucede con la *Crítica del juicio*.

Esta obra aparece publicada en 1790 y provoca que a finales del siglo XVIII empiecen a proliferar en Alemania los tratados de estética (Wellek, 1989: 262). Los más grandes filósofos van a demostrar una considerable preocupación por las ideas estéticas y cada uno compone su propio sistema estético o por lo menos le reserva un espacio importante al arte dentro de su sistema filosófico. Entre estos filósofos se cuentan Kant, Schelling, Schleiermacher, Hegel y Schopenhauer, y luego varios poetas e historiadores de la literatura aplicarán a la práctica literaria y popularizarán estas ideas estéticas desarrolladas por los filósofos. Destacan en este sentido: Jean-Paul Richter, Schiller y Novalis.

Una advertencia conviene hacer en este punto: para los lectores modernos, resulta a veces extremadamente difícil entender a estos filósofos alemanes, pues utilizan expresiones que a veces parecen ininteligibles, o se mueven en un nivel demasiado abstracto, o usan palabras que tienen un significado impreciso porque no es el significado que se les atribuye cotidianamente, sino otro distinto que el filósofo ha decidido y que le otorga en el contexto general de su propio sistema (Wellek, 1989: 264). Todo esto confiere mucha ambigüedad a los textos; a veces parecen juegos de lenguaje, o largos razonamientos lógicos de aire escolástico. Y precisamente la escritura de Kant es un ejemplo notorio de todo esto. De hecho, sobre la *Crítica del juicio* escribe Paul de Man:

> La Crítica del juicio es un texto excepcionalmente difícil y excéntrico, en gran parte porque es tan sugestivo en cada punto, en todos y cada uno de los ejemplos y proposiciones que establece, que uno se halla constantemente respondiendo a las provocaciones locales que el propio Kant deja suspendidas, hecho que equivale, a juzgar por lo seductoras que son, a una crueldad mental (1998: 172).

Hecha esta advertencia, conviene insistir en que la *Crítica del juicio* ejerció un influjo determinante en todo el pensamiento alemán posterior sobre el arte (Wellek, 1989: 264). En esta obra no se dice nada sobre los artistas —apenas se dan nombres— y muy poco acerca de literatura —aunque sabemos que Kant era un lector insaciable de literatura alemana, francesa e inglesa—. Sólo de vez en cuando se habla de la poesía y de los poetas en general, pero los comentarios tienen un tono muy vago; son del tipo: los poetas suelen describir paisajes de esta manera o de esta otra, etcétera. Sin embargo, lo que dice Kant en la *Crítica del juicio* afecta directamente a la literatura, pues de algún modo acaba proclamando la autonomía del arte, ya que separa la estética de la ciencia, de la moralidad y de la utilidad, con las que a menudo ha estado vinculada. Conviene detenerse a examinar este punto que supone un claro síntoma de ruptura con la tradición clasicista.

b) *Sobre la autonomía del arte*

Para Kant, el sentimiento de lo estético —el sentimiento que se experimenta al entrar en contacto con una obra de arte— es un estado de ánimo distinto al que provoca el contac-

to con *lo bueno*, con *la verdad* o con *la utilidad*. Por eso afirma que el placer estético —o el gusto por lo bello— es una satisfacción desinteresada, en el sentido de que no se entromete una utilidad inmediata (Kant, 1992: 127). Los objetos pueden ser considerados bellos al margen de que tengan o no alguna utilidad para nosotros o de que los deseemos para nosotros. Fuera de todos estos intereses, lo importante es si al ver ese objeto hemos sentido una sensación agradable, de complacencia o no. Aquí se adivina una concepción burguesa del arte porque, al desligarlos del conocimiento y de toda utilidad, los objetos artísticos quedan reducidos a un fin decorativo o al simple divertimento, sin mayor trascendencia. Y precisamente porque la belleza no es algo que necesitemos para algún fin concreto, Kant cree que podemos opinar libremente acerca de los objetos considerados bellos. No se puede opinar con libertad sobre cosas que necesitamos porque somos esclavos de esa necesidad. Por ejemplo: de nada serviría preguntarle a un hambriento si le ha gustado el plato de comida que le hemos dado porque su opinión estaría totalmente condicionada por su necesidad. Para saber si alguien tiene o no buen gusto es necesario cubrir antes toda necesidad. En este sentido hay que interpretar a Kant cuando dice que el gusto es la capacidad de juzgar un objeto o una representación artística sin que intervenga ningún interés (1992: 122, 128).

Es obvio que Kant rompe con la concepción clasicista del arte, que pone las creaciones artísticas al servicio de intereses extra-artísticos. Si la belleza es algo totalmente desinteresado, algo que es por sí mismo y en sí mismo, queda completamente al margen de cuestiones que tienen que ver con la moralidad, con la verdad o con la utilidad. Recuérdese que ya desde Platón el arte era valorado desde su influencia en la sociedad y que durante todo el Clasicismo los efectos pragmáticos provocados por la obra pasarán a primer término, ya sea en su vertiente del *delectare*, del *prodesse* o del *movere*. Pues bien, Kant rechaza todos estos efectos como condicionantes en el momento de emitir un juicio estético: lo único que importa entonces es una contemplación desinteresada del objeto, es decir, que el sujeto experimente frente al objeto un placer estético y puramente estético.

Es importante recordar aquí que en la *Crítica de la razón pura* Kant afirma la existencia de una dualidad de mundos: el de los fenómenos o apariencias y el de los noúmenos o cosas-en-sí-mismas. El primero de estos mundos se corresponde con lo que denominamos realidad, mientras que el segundo es inaccesible. Así, lo único que el hombre puede conocer es su forma de percibir. Kant llega a afirmar que, si se suprimiera al sujeto, todos los objetos del mundo, e incluso el espacio y el tiempo, desaparecerían. Esta argumentación influye directamente en la idea del arte como mímesis de la naturaleza y, de hecho, está al servicio de la autonomía artística. Pues, como ha señalado Manuel Asensi:

> Si alguien asegura que la poesía imita la realidad —y esta afirmación es durante el clasicismo mucho más literal y sencilla que en el caso de Platón y Aristóteles—, está presuponiendo que el mundo es algo que precede al escritor, algo hasta donde se puede llegar para comprobar que si lo que la obra cuenta es fiel o no, algo en·fin que ese escritor debe re-producir de la forma más verosímil posible. Desde esta perspectiva, el mundo es algo dado.
>
> Sin embargo, si se dice, como en el caso de Kant, que lo que llamamos mundo es el resultado de nuestra propia construcción a partir de las formas de la sensibilidad —tiempo y espacio— y de las categorías del entendimiento, entonces fuera del sujeto no hay en rigor nada que re-producir y por todas partes tenemos apariencias y sólo apariencias. Desde una óptica trascendental, la mímesis pierde su sentido, como también la pierde la diferencia entre ficción y realidad (1998: 323).

Está claro: lo que ocurre en una obra literaria forma parte de las apariencias tanto como cualquiera de las cosas que vemos a nuestro alrededor. La verdadera realidad, el noúmeno, el en-sí de las cosas, es incognoscible. O sea: que lo que el mundo y los objetos que lo pue-

blan son en sí mismos permanece desconocido para el hombre, que sólo puede conocer su manera de percibirlos. De esta manera de entender la relación entre el sujeto que conoce y el mundo conocido surge una interpretación ya con claros tintes románticos: el arte no es imitación de la realidad exterior, sino expresión de aquello que el sujeto lleva dentro. El subjetivismo radical que dará paso a la teoría romántica de la expresividad queda así anunciado.

Además, hay que tener en cuenta que de las reflexiones kantianas se deduce la posibilidad de que el sujeto manipule a placer ese mundo que, en definitiva, sólo en él existe. Es decir, que con Kant se transita de una mente mecánica «que recibe una realidad ya hecha y la re-produce» a una mente productiva que «recibe desde su propia subjetividad una representación fenoménica y, en ciertos casos, como en la creación artística, construye algo nuevo y original que antes no estaba en lugar alguno» (Asensi, 1996: 66). Se están sentando así las bases, claramente, de la teoría del genio, que entre 1760 y 1770 fue una de las propuestas más interesantes de Herder y del *Sturm und Drang*. Más tarde convendrá detenerse en ella.

Digamos, para cerrar este apartado, que las reflexiones de Kant sobre la autonomía del arte facilitan la consolidación de una disciplina como la Estética, que se ocupa específicamente de las obras artísticas, sin tener en cuenta otros intereses.

c) *Sobre el sensus communis*

Para Kant, un juicio de gusto es un juicio estético y esto quiere decir que se juzga, no por algún interés de tipo práctico, sino sólo en función de si el objeto juzgado produce placer o displacer en nosotros. Y si en los juicios estéticos resulta que siempre referimos el objeto a nuestra sensación placentera o desagradable frente a él, esto significa que el juicio estético no es objetivo, sino subjetivo: depende por completo de lo que sentimos frente al objeto. De si nos causa una sensación agradable o no. Sin embargo, esta base subjetiva no impide cierta objetividad, pues Kant llega a la siguiente conclusión: cuando al contemplar un objeto sin que se tenga ningún interés sobre él se experimenta una cierta complacencia, ese objeto es juzgado como si esa complacencia tuviera que sentirla cualquiera, como si la belleza percibida fuera algo totalmente objetivo. Es decir: como se juzga la belleza del objeto con total libertad, sin que intervenga ningún condicionamiento privado, esa belleza percibida tiene que estar fundada en algo objetivo (Kant, 1992: 129). En este sentido cabe hablar de la universalidad de la belleza y de un juicio lógico sobre la belleza de los objetos, un juicio que tiene que tener validez para todos. Como se ve, pues, para Kant, aunque un juicio estético descanse sobre fundamentos subjetivos, aspira a tener siempre validez universal (Copleston, 1996: 336). Más exactamente, habría que decir que existe un tipo de juicio estético que, aun estando basado en el subjetivismo, quiere ser universal. Se trata de lo que Kant llama un juicio estético puro.

Lo que en definitiva piensa Kant es que es necesario que exista unanimidad al enjuiciar ciertos objetos que han de ser considerados como ejemplos de una regla universal que no puede formularse. Esa unanimidad puede existir porque hay un fondo común a todos los hombres: un sentido común *(sensus communis)* que permite emitir juicios estéticos basados en nuestra subjetividad pero con la aspiración de universalidad (Kant, 1992: 204). Es decir: cuando decimos que algo es bello, nos basamos en nuestra sensación particular, pero, apelando al sentido común, creemos que eso debería ser considerado bello por todo el mundo. Esta suposición de que existe un sentido común no se basa en la experiencia: no se dice que eso que para nosotros es bello lo será para todos, sino que *debería serlo* para todos aunque no lo sea en realidad. El sentido común sería entonces, no una norma real, sino una norma ideal. Copleston lo deja muy claro:

> Como es natural, Kant no piensa que cuando uno llama bella a una estatua crea necesariamente que todos la consideran bella. Kant quiere decir que al formular su juicio el sujeto sostiene implícitamente que los demás deberían reconocer la belleza de la estatua. Pues, consciente de que su juicio es «libre» en el sentido antes citado, atribuye a los demás una satisfacción análoga a la suya o sostiene que deberían sentirla (1996: 336).

Kant se plantea la posibilidad de que el sentido común sea una exigencia de la razón para que exista unanimidad en el modo de apreciar ciertas cosas. O sea, que este sentido común sería algo así como un fundamento *a priori* sobre el que apoyar nuestros juicios estéticos. Como ha indicado Gadamer, resulta paradójico que en una época como el siglo XVIII, en la que continuamente se habla de la diversidad del gusto humano, se mantenga la idea de un buen gusto que pasa a identificarse además con el sentido común, pues el sintagma «buen gusto» remite a una «rara cualidad que distingue de los demás hombres a los miembros de una sociedad cultivada» (1996: 66). Pero es que Kant no mantiene esta idea apoyándose en una afirmación empírica, sino en una intención trascendental, «como justificación *a priori* de su propia crítica del gusto» (Gadamer, 1996: 66). De manera que lo que Kant defiende es que cuando algo nos parece bello y nos causa una sensación agradable creemos que ha de ser bello para todo el mundo sin necesidad de hacer encuestas ni nada por el estilo, sin necesidad de probar que eso es así efectivamente para todo el mundo, porque suponemos que existe un sentido común que hace que cada individuo particular sienta frente al mismo objeto una misma sensación agradable y lo perciba como bello. Esto tiene que decirse apelando al sentido común porque no hay forma de demostrarlo. Como dice Copleston, «no podemos justificar nuestra pretensión de validez universal del juicio por ningún proceso de argumentación lógica» (1996: 336). En efecto, sólo los juicios de conocimiento pueden ser probados.

Está claro que Kant, como muchos de sus contemporáneos, se preocupa por la relatividad y el carácter subjetivo del gusto, y realmente está de acuerdo en que el gusto es subjetivo, pero limita un poco esta subjetividad apelando al sentido común de la humanidad.

d) *La reacción frente a los prejuicios*

Para Kant, el gusto es una facultad personal e intransferible: algo propio de cada uno. De donde se infiere que no puede adquirirse buen gusto imitando a otros. Obviamente, esta observación afecta a uno de los principios básicos del Clasicismo: el respeto a la autoridad. Y en buena parte afecta también a la imitación de modelos. Kant sabe que ciertos gustos se presentan como ejemplares —los modelos clásicos— y que se postula su imitación, y le parece que el que imita demuestra su habilidad, pero no buen gusto. En todo caso, el único buen gusto que demuestra es haber considerado al modelo digno de ser imitado (Kant, 1992: 147). La belleza ideal es un arquetipo que cada cual debe producir en sí mismo y a partir del cual debe juzgar todo lo que tenga que ver con el gusto. Es decir, que la belleza no es una propiedad objetiva de la cosa, sino que depende de nuestra relación con ella, de nuestro modo de acogerla, de si nos causa placer o no. Y en los juicios estéticos cada uno tiene que pronunciarse sobre su propia impresión, no tiene que tratar de saber primero qué les parece el objeto a los otros, si ellos lo encuentran bello o no. Basarse en juicios ajenos, funcionar por imitación, es algo que —siempre según Kant— no debería ocurrir en los juicios estéticos. Tiene que existir una autonomía de juicio. Dice Kant al respecto: «El gusto tiene simplemente pretensión de autonomía. Hacer de juicios ajenos el fundamento de determinación del propio sería heteronomía» (1992: 194). Esto podría entrar en contradicción con la idea neoclásica de que existen unos autores —los de la Antigüedad grecolatina— que son perfectos y a los que hay que imitar: aceptar esta idea *a priori*, sin que cada uno opine sobre lo que a él le parecen los autores clásicos personalmente, es algo que, en principio, atenta contra la

autonomía del gusto. Es aceptar un prejuicio heredado. Sin embargo, Kant cree que el juicio de los que nos han precedido puede influir en nosotros positivamente porque nos permite aprovechar sus avances y no partir de cero y cometer graves errores que otros ya han cometido antes. Es decir: cuando vamos a emitir algún juicio sobre algo es bueno tener en cuenta lo que otros ya han dicho, aunque no para imitarlos, sino para que nos situemos en el camino abierto por ellos y sigamos luego nuestra propia ruta. Las palabras de Kant son claras en este punto:

> No hay un solo uso de nuestras fuerzas, por libre que pueda ser, ni aun de la razón —que debe extraer *a priori* todos sus juicios de la fuente común— que no incurriese —si cada sujeto tuviera que empezar siempre y totalmente desde la rudimentaria disposición de su natural— en ensayos erróneos, de no haberle precursado otros con sus ensayos, y no para hacer de los sucesores simples imitadores, sino para poner a otros, a través de su proceder, en la huella, a fin de que busquen en sí mismos los principios y tomen su propio camino, a menudo mejor (1992: 195).

Kant añade además que, en materia de gusto, esto es especialmente importante: hay que atender a lo que se ha mantenido durante mucho tiempo en aprobación para no volver a un cierto primitivismo, para no ser zafios y caer de nuevo en la rudeza de los primeros juicios. Así lo explica él:

> Pero entre todas las facultades y talentos es el gusto, precisamente, aquel que ha mayormente menester —porque su juicio no es determinable por conceptos y preceptos— de ejemplos de aquello que en el curso continuo de la cultura se ha conservado por más tiempo en aprobación, a fin de no volverse, al punto, otra vez zafio y caer de nuevo en la rudeza de los primeros ensayos (1992: 195).

Las palabras de Kant presuponen que existe un progreso en el buen gusto de la humanidad: el hombre ha ido refinando su gusto y, por tanto, esto no coincide con el precepto neoclásico de un buen gusto universal e intemporal. Y es que, aunque Kant recomiende aprovechar los logros de la tradición, insiste en que cada cual tiene su gusto y en materia de gustos no puede haber autoridad alguna. No importa que nos digan que críticos prestigiosos consideran muy bueno un poema porque a nosotros puede no gustarnos en absoluto y nada va a hacernos cambiar de opinión (Kant, 1992: 196). Por tanto: el juicio de gusto es siempre un gusto singular, subjetivo, personal, pero se le quiere transferible en el sentido de que uno cree que su juicio es objetivo y reposa en fundamentos de conocimiento, en algún tipo de lógica. Pero en realidad no por ello deja de ser subjetivo porque no hay además ningún argumento para defenderlo ni ninguna regla que marque juicios correctos y juicios incorrectos. Lo único que puede haber es la reflexión del sujeto sobre su propio estado: si siente placer o no frente al objeto (Kant, 1992: 197).

A la luz de lo expuesto, es interesante recordar que, al referirse a las máximas del común entendimiento humano (del *sensus communis*) en la *Crítica del juicio*, Kant presenta como primera máxima «pensar por sí mismo» y la denomina «la máxima del pensar *desprejuiciado*» porque representa la actitud contraria a la pasividad de una razón que acepta acríticamente los prejuicios heredados (1992: 205). La muestra más evidente de una razón pasiva es la que se da en los casos de superstición: los supersticiosos adolecen de una considerable ceguera que les lleva a aceptar prejuicios irracionales. Precisamente, liberarse de la superstición es lo que se llama, según Kant, ilustración (1992: 205).

Es fácil acordarse en este punto del ensayo que escribió Kant como respuesta a la célebre nota que puso a pie de página el párroco berlinés J. F. Zöllner en un artículo de 1783

publicado en la revista *Berlinischen Monatsschrift.* Dicho ensayo se titula «Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?», pues ésta es justamente la pregunta que formulaba en su artículo J. F. Zöllner, una pregunta que fue respondida, además de por Kant, por M. Mendelssohn en otro número de la revista citada, en 1784 —la respuesta de Mendelssohn es del mes de septiembre y la de Kant de diciembre—. Resulta casi imprescindible recordar ahora las primeras palabras del ensayo de Kant:

> *La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad.* La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro. *Uno mismo es culpable* de esta minoría de edad cuando la causa de ella no reside en la carencia de entendimiento, sino en la falta de decisión y valor para servirse por sí mismo de él sin la guía de otro. *Sapere aude!* ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!, he aquí el lema de la Ilustración (1989: 17).

Apenas precisan explicación palabras tan claras. Kant invita a usar el propio entendimiento en cualquier investigación, a asumir toda la responsabilidad con valentía. Además advierte que los riesgos no son tantos como parece porque, después de unas cuantas caídas, se aprende a caminar solo (1989: 18). Y caminar solo significa reflexionar por sí mismo, revisar los prejuicios heredados. Hasta el punto de llegar a demostrar, si es preciso, que quien los mantenía antes estaba totalmente equivocado. Como dice Kant, «por eso es tan perjudicial inculcar prejuicios, pues al final terminan vengándose de sus mismos precedesores y autores» (1989: 19). En perfecta concordancia con el culto a la razón que se profesa en su época, Kant exige el derecho a pensar libremente sobre cualquier punto, saltándose cualquier prohibición injustificada. Escribe al respecto:

> Pero para esta Ilustración únicamente se requiere libertad, y, por cierto, la menos perjudicial entre todas las que llevan ese nombre, a saber, la libertad de hacer siempre y en todo lugar uso público de la propia razón (1989: 19).

Como es facil suponer —y el propio Kant lo aclara—, el sintagma «uso público» está referido a hacer públicas, a publicar, las propias ideas acerca de cualquier tema, rechazando toda limitación a la libertad de pensamiento y expresión. «Entiendo por uso público de la propia razón —escribe Kant— aquel que alguien hace de ella *en cuanto docto (Gelehrter)* ante el gran público del *mundo de los lectores»* (1989: 20). Pero igual que existe un uso público de la razón, existe —según Kant— un uso privado, expresión que hace referencia al uso de la razón que puede hacer quien desempeña un cargo civil o una función pública mientras desempeña este cargo o esta función. Lo que Kant quiere es dejar clara la diferencia entre el derecho que tiene todo hombre docto a pronunciarse libremente sobre cualquier asunto y la necesidad de que cuando se ocupa un lugar público se obedezca toda prohibición, pues de lo contrario reinaría un caos social, un absoluto desorden. Un militar puede cuestionar la orden de un superior reflexionando en público sobre ella, pero no cuando se la están ordenando; en esos momentos tiene que obedecer. Lo mismo puede decirse de un sacerdote: está obligado a predicar los dogmas de la iglesia a la que sirve, aunque luego pueda cuestionarlos actuando ya no como sacerdote sino como hombre docto. Y un ciudadano —siguiendo con los ejemplos que el mismo Kant cita— puede criticar la carga que suponen los impuestos que le toca pagar, pero tiene que pagarlos para que reine un orden social. Es preciso entender aquí que Kant defiende la libertad de la razón como Ilustrado, pero que, al asumir la defensa de la política llevada a cabo por Federico el Grande, se ve obligado a poner límites curiosos a la libertad ilustrada. Para Kant, Federico es el «unico señor en el mundo [que] dice: *razonad* todo lo que queráis y sobre lo que queráis, *pero obedeced»* (1989: 19). Está

claro, pues, que el establecimiento del orden social vigente queda por encima de la libertad de pensamiento y expresión, aunque, por lo menos, esa libertad es contemplada y permitida. La política conservadora que Kant defiende le impide abrir las puertas de par en par a una reforma ilustrada en todos los ámbitos sociales, pero sus reflexiones sobre la Ilustración son claves para que pueda conseguirse esa reforma y, en definitiva, para que pueda existir un progreso a todos los niveles. Dice Kant, por ejemplo:

> Una época no puede obligarse ni juramentarse para colocar a la siguiente en una situación tal que le sea imposible ampliar sus conocimientos —sobre todo los muy urgentes—, depurarlos de errores y, en general, avanzar en la Ilustración. Sería un crimen contra la naturaleza humana, cuyo destino primordial consiste, justamente, en ese progresar. Por tanto, la posteridad está plenamente justificada para rechazar aquellos acuerdos, aceptados de forma incompetente y ultrajante (1989: 22).

Kant estaba convencido de no vivir aún en una época ilustrada, pero sí en una época de Ilustración, pues sabía que alcanzar el proyecto ilustrado era un proceso lento y difícil (1989: 25). Muchos prejuicios tenían que ser revisados todavía, sobre todo en el campo de la religión. Aunque un logro no podía ya ocultarse: se había tomado conciencia de que existían prejuicios y de que éstos eran revisables.

e) *El concepto de lo sublime*

Para Kant, dado que un juicio puro sólo enuncia si el objeto es bello o no lo es, tiene que centrarse únicamente en la forma del objeto y en nada más. Esto significa que, en arte, el crítico tiene que fijarse sólo en la belleza formal, es decir: en la disposición del material utilizado para crear la obra, en el diseño formal (Kant, 1992: 141). Por tanto: para emitir un juicio puro sobre una obra literaria interesará analizar la organización del material utilizado como base. Así, llega Kant a la conclusión de que la emoción que provoca una obra no tiene nada que ver con la belleza. De donde se deduce que obras que suscitan grandes emociones en la gente pueden no ser bellas. Pero Kant llega hasta este punto para dar un paso clave: introducir el concepto de la «sublimidad». Pues la sublimidad es un concepto relacionado con ciertas emociones y de ahí se deduce ya que no tiene nada que ver con la belleza —recuérdese: la emoción no pertenece al campo de la belleza—. Así que podrán separarse dos conceptos fundamentales y analizarse por separado: belleza y sublimidad. De hecho, Kant dedica una parte de la *Crítica del juicio* a la *analítica de lo bello* y otra a la *analítica de lo sublime*. Conviene recordar que estos dos conceptos ya los había manejado en un ensayo de 1764: «Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime.» Aunque en realidad lo único que tiene que ver con la estética dentro del ensayo de 1764 son los conceptos de lo bello y de lo sublime, porque en él se trata, más que de asuntos de estética, de asuntos relacionados con la psicología: Kant hace un estudio de los distintos caracteres humanos —flemático, colérico, sanguíneo, etc.— y los va relacionando, o bien con lo bello o bien con lo sublime. Y luego habla de los caracteres nacionales y va explicando cómo es un italiano, un español, un alemán, un francés, un holandés. Incluso compara los dos sexos, masculino y femenino, también a partir de los conceptos de lo bello y de lo sublime. En este ensayo vemos cómo sigue casi al pie de la letra a Edmund Burke al marcar la diferencia entre el sentimiento de lo bello y el sentimiento de lo sublime. Luego, en algunos pasajes de la *Crítica del juicio*, citará directamente a Burke y le reconocerá su mérito en la investigación de estos conceptos (Kant, 1992: 189), aunque consideraba que el tratamiento dado por el autor inglés al tema era puramente empírico y fisiológico, y creía que era preciso llevar a cabo una exposición trascendental de los juicios estéticos (Copleston, 1996: 339).

f) *Lo sublime matemático y lo sublime dinámico*

En la *Crítica del juicio*, Kant distingue entre lo sublime matemático —relacionado con una cuestión de magnitud— y lo sublime dinámico —relacionado con la fuerza—. Lo sublime matemático remite a grandezas superadoras de toda medida de los sentidos, es decir, grandezas que superan la capacidad humana de la comprensión. Cualquier cosa comparada con esas grandezas resulta pequeña. Kant utiliza el adjetivo «matemático» porque, por grande que sea la cantidad imaginada, siempre podrá ser superada, como ocurre con una serie de números progresiva que crece hasta lo infinito (1992: 162 y ss.). Para explicar lo sublime matemático, Kant parte de Edmund Burke y vincula lo sublime a lo grande. En realidad, esto ya lo había hecho Joseph Addison hacia 1712, en sus ensayos en *El espectador* —aunque él no habla de «sublimidad», sino de «grandeza»—, y también había hablado ya este autor de la confluencia de dolor y placer frente a ciertos fenómenos. Y en esa línea se sitúa al principio Kant al referir lo sublime a lo absolutamente grande, a lo grande por encima de cualquier posible comparación —«sublime es aquello en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño», explica—, pero dirá que ningún objeto de la naturaleza es sublime, que nada que entre por los sentidos puede ser considerado sublime. Así, un océano en plena tempestad no es sublime —con Burke habríamos dicho que sí, y con el Kant de 1764 también—. Lo que ha cambiado es que ahora Kant no cree que existan objetos sublimes en la naturaleza, sino que la sublimidad está en nosotros, y no en los objetos: es una idea y, por tanto, pertenece al ámbito de nuestra razón, y no al mundo empírico. Para explicar esto, Kant dirá que el hombre, por naturaleza, sólo puede comprender aquello que es capaz de aprehender en su totalidad, aquello que puede ver como un todo. Cuando algo es demasiado grande se experimenta una sensación de desequilibrio, de inadecuación, y se precisa entonces un reajuste, cambiar de posición —por ejemplo— hasta que se pueda ver ese objeto en su totalidad y entonces sí puede comprenderse. Por ejemplo: una pirámide no puede ser vista demasiado de cerca ni de demasiado lejos; hay que buscar el lugar idóneo que nos permita abarcarla toda y poder apreciar sus detalles. Otro ejemplo: al entrar en una catedral nos sentimos pequeños y nos incomoda no poder abarcarlo todo de una vez; tenemos que ir cambiando de posición para verlo todo bien (Kant, 1992: 166). Con estos ejemplos, Kant pretende hacernos ver que lo excesivamente grande nos exige una adecuación, un reajuste, y que nos incomoda hasta que logramos abarcarlo como una totalidad y entonces comprenderlo. Pero estos ejemplos se refieren a cosas muy grandes realmente existentes y para Kant lo sublime no se da en la naturaleza, de modo que ninguno de los ejemplos es sublime —ni la pirámide ni la catedral—. Recuérdese que ha dicho antes que sublime es aquello que comparado con cualquier cosa sigue siendo mucho más grande, y todo lo que está en la naturaleza puede ser superado en ese sentido, aunque sea con ayuda de un instrumento óptico —un telescopio, por ejemplo—. ¿Qué puede ser, entonces, verdaderamente sublime? Algo que no exista en la naturaleza, sino en nuestra mente, algo que podamos imaginar: la idea de infinitud (Kant, 1992: 168). Lo infinito, lo más absolutamente grande, es un concepto que sólo podemos captar gracias a nuestra intuición. Es un concepto suprasensible —no se da en el mundo empírico— y desde luego resiste toda comparación: nada es de mayor magnitud que lo infinito.

Aclarado este punto, ya tenemos el concepto fundamental —lo infinito— y a continuación Kant dirá que ciertos fenómenos de la naturaleza, aunque no sean infinitos —nada lo es—, causan esa sensación, provocan la intuición de la infinitud, activan esa idea en nuestra mente. Es decir: no existe nada sublime en la naturaleza, pero ciertos fenómenos de la naturaleza y ciertos objetos nos dan la impresión de sublimidad porque activan en nuestra mente, por sugestión, la idea de lo infinito. *Stricto sensu*, lo sublime no es el objeto, sino la impresión que ese objeto nos causa, las ideas que en nosotros despierta (1992: 165). Es decir:

lo sublime está relacionado con un estado de ánimo provocado por la idea de lo infinito. Claramente vemos esto cuando Kant afirma: «la verdadera sublimidad sólo tiene que ser buscada en el ánimo del que juzga, no en el objeto natural» (1992: 169). Una vez más se advierte cómo un subjetivismo radical domina el pensamiento kantiano, y cómo este subjetivismo entra en conflicto con el empirismo.

Queda luego todavía más claro que lo sublime nace de la contemplación de algo en la naturaleza que sugiere la infinitud, lo abismal. Al contemplarlo, nuestra razón nos dice que, puesto que es un objeto de la naturaleza, tiene que tener una medida limitada y tiene que ser abarcable por nuestra mente, pero como se despierta nuestra imaginación y ésta entra en conflicto con la razón, lo que sentimos es que eso que vemos es infinito. Por tanto, lo sublime nace de un juego subjetivo entre nuestra imaginación, que se desata al contemplar ciertos fenómenos, y nuestro entendimiento, que quiere imponer lo razonable pero fracasa porque es más fuerte en esos momentos la imaginación (Kant, 1992: 171). Y téngase en cuenta que lo infinito es algo que puede ser captado intuitivamente, gracias a la imaginación, pero no pensado racionalmente porque la razón dice que todo lo que existe tiene fin. Kant marca entonces una diferencia que ya conocíamos: la representación de lo sublime en la naturaleza nos conmueve y nos provoca una sensación ambigua y contradictoria, de repulsa y de atracción —es un sentimiento mixto—, mientras que la belleza pide más bien una contemplación tranquila (1992: 171). Así, explica Kant por qué lo sublime matemático provoca la confluencia de placer y de dolor: se siente dolor porque, al ser lo sublime una infinitud inabarcable, no conseguimos verla como una totalidad y nos cuesta comprenderla. Se produce así un doloroso contraste entre lo que la razón nos dice —que todos los objetos de la realidad fenoménica tienen una magnitud limitada— y la facultad que nuestra imaginación posee de exceder toda magnitud para concebir lo infinito, que es la totalidad absoluta y suprasensible. Lo infinito es una idea perturbadora para la razón, de ahí el sentimiento de dolor. Pero a la vez se experimenta placer porque gracias a lo sublime matemático podemos comprobar la determinación para la adecuación que hay en el hombre, su esfuerzo para que todo se ajuste a las leyes de la razón —para que todo sea razonable—. Es decir, el hombre comprueba que, por muy grande que sea un objeto de la realidad, siempre podrá comprenderlo gracias a que posee en su mente la idea de infinito (Givone, 1999: 41). Así, está claro que, frente a la sensación de desbordamiento que el hombre experimenta en presencia de lo sublime matemático, lo que se hace es remitir esa sublimidad al entendimiento para que éste la ajuste a sus propias medidas, la racionalice (Asensi, 1998: 332).

Respecto a lo sublime dinámico, ya hemos dicho que hace referencia a una cuestión de fuerza; no de magnitud. Concretamente, consiste en la presentación de la naturaleza como una fuerza terrible, como objeto de temor. Para Kant, la naturaleza sublime es inspiradora de temor porque el hombre se siente inferior frente a ella, frente a tanto poderío —es algo infinitamente más poderoso que él—. Kant pone varios ejemplos de naturaleza sublime que inspira temor: rocas que penden como amenazantes —a punto de caer—, tempestuosas nubes que se acumulan en el cielo y se aproximan con rayos y estruendo, volcanes con toda su violencia devastadora y la desolación que dejan luego, altas cataratas, océanos inmensos, etc. Todo esto son fenómenos naturales que no son sublimes en sí mismos —recuérdese: nada en la naturaleza lo es—, pero que suscitan el sentimiento de sublimidad. Este sentimiento sólo se da en el sujeto —«la patria de lo sublime está en el mundo interior», escribe Menéndez Pelayo al respecto (1944: 66)—, pero se necesita de los objetos de la naturaleza como fuente que provoca la sublimidad. Estos fenómenos —con los que Kant, al utilizarlos como ejemplo, prefigura ya la sensibilidad romántica (Valverde, 1987: 132)— nos parecen amenazantes y cualquier resistencia por nuestra parte es ridícula porque su poderío es mayor. Suponen un peligro infinito. Sin embargo, Kant cree que, si no estamos nosotros directamente en peligro,

contemplar todo eso es algo que nos atrae, y tanto más nos atrae cuanto más temible es (1992: 174). Con esto Kant está dejando claro que el sentimiento de lo sublime es un juicio estético: podemos considerar algo sublime sólo porque lo contemplamos de lejos y no estamos bajo amenaza —por eso puede llegar a atraernos—. Si corriéramos peligro y existiera la necesidad de escapar de esas amenazas no nos dedicaríamos a considerarlas sublimes; no emitiríamos ningún juicio estético sobre ello. Algo parecido pasaba con el juicio estético sobre lo bello: podemos considerar un juicio estético puro sobre la belleza el que pronuncia alguien que no está condicionado por algún interés o alguna necesidad, pues si mostramos un plato de comida a un hambriento —por volver sobre el ejemplo de antes— sería absurdo preguntarle si lo encuentra bello —la necesidad invalidaría su juicio; no sería un juicio puro—.

Pero volviendo al efecto producido por lo sublime: se trata no sólo de una sensación de rechazo y atracción, sino además de una excitación que nos hace sentirnos distintos por unos momentos, superiores, porque es como si nuestra alma se fortaleciera y se elevara por encima de su término medio habitual, e incluso nos armamos de valor y nos creemos superiores a la naturaleza (Kant, 1992: 174). No es que el individuo se sienta superior a la naturaleza, sino que se siente integrante de una especie, el hombre, que es el ser más poderoso, que es incluso superior a todo lo que está en la naturaleza porque, en definitiva, ninguna violencia, ni siquiera la que podría aniquilarlo, le quita la posibilidad de ejercer su libertad y hacer el mal, por ejemplo (Givone, 1999: 41). Y es que, de hecho, si el hombre se siente superior a la naturaleza en estas circunstancias es porque sabe que posee ciertas virtudes morales —como la templanza o la valentía— que son específicamente humanas y que, por tanto, no puede tener la naturaleza, por más que nos impresione (Asensi, 1998: 332). O sea, que ante lo sublime el hombre toma conciencia de su personalidad libre y de su superioridad moral respecto de la naturaleza. Pero estamos hablando sólo de una impresión, de un estado de ánimo provocado por la contemplación de ese tipo de paisaje antes descrito, y cuando no estamos en peligro (Kant, 1992: 175). Ahí vemos otra vez cómo la sublimidad es un estado de ánimo (Kant, 1992: 177). De hecho, si el hombre impusiera en esos momentos su razón tendría que reconocer que no tiene nada que hacer frente a una naturaleza amenazante, pero una vez más es la imaginación lo que domina en la sublimidad. Esto queda todavía más claro cuando Kant dice que el sentimiento de lo sublime exige mantenerse al margen de la razón y dejar que domine la imaginación. Por ejemplo: para hallar sublime al océano no hay que activar todos nuestros conocimientos sobre él y verlo como un vasto reino de criaturas acuáticas, y pensar en cada especie de esas criaturas, o verlo como una gran reserva de agua que al evaporarse y formar las nubes luego alimenta la tierra en forma de lluvia, o pensar que los océanos separan las partes del mundo pero que a través de ellos es posible la comunicación, con barcos, etc. Todo esto pertenece al ámbito del conocimiento, son juicios del entendimiento —o, como afirma Paul de Man, «juicios teleológicos» (1998: 181)— y no juicios estéticos, pues un juicio estético puro tiene que pronunciarse sobre la impresión que nos causa la contemplación del océano al margen de todo lo que sabemos sobre él, y es entonces posible entender por qué ciertos poetas lo presentan como una inmensa superficie de agua que está limitada sólo por el cielo y que cuando está agitado es una especie de abismo que amenaza con engullirlo todo: esto sí es un juicio estético puro que halla sublime el océano porque se limita a pronunciarse sobre la impresión que su contemplación provoca (Kant, 1992: 183). Lo mismo puede decirse del cielo estrellado: una cosa es emitir juicios de conocimiento y tratar de explicar qué son las estrellas, a cuantos miles de kilómetros están de la tierra, etc., y otra cosa distinta es emitir un juicio estético y hablar de la inmensidad de esa bóveda que lo abraza absolutamente todo y nos hace sentir pequeños.

Está claro que, para Kant, si el hombre fuese sólo inteligencia pura no podría existir en él el sentimiento de lo sublime, pues es un sentimiento desligado del entendimiento y vin-

culado a la imaginación (1992: 183). Y no hay que olvidar que lo que de veras le interesa a Kant en este punto es precisamente la estructura de la imaginación, trazar una teoría de la imaginación (De Man, 1998: 200, 203). También queda claro que la sublimidad es un sentimiento estético y que requiere una cierta educación, ya que, como explica Kant, un campesino, alguien que vive en la montaña, no entenderá a quien le diga que le atraen todas las manifestaciones de destrucción por parte de la naturaleza, porque el campesino sólo verá ahí el peligro, y nunca la sublimidad (1992: 178). Aunque Kant se apresura a decir que el hecho de que se necesite cierta educación para captar la sublimidad no significa que se trate de un sentimiento convencional, sino que es algo que está en la naturaleza humana —esa atracción y rechazo a la vez frente a lo sublime— (Kant, 1992: 178). La educación se necesita para saber a qué se considera sublime y a qué únicamente bello. Y si alguien no siente la sublimidad frente a lo que consideramos sublime, entonces lo llamamos insensible, como decimos que no tiene buen gusto quien no encuentra belleza en aquello que consideramos bello. Y esto es así porque hablamos de juicios estéticos —la belleza y la sublimidad son sentimientos estéticos—, lo que significa que son subjetivos pero que esperamos que todo el mundo comulgue con nuestras mismas sensaciones y opine como nosotros —recordar: se aspira a una validez universal— (Kant, 1992: 180).

En ciertos momentos, esta manera de concebir la sublimidad lleva a Kant a hacer una especie de apología de la guerra y de la figura del guerrero: un hombre que no se atemoriza por nada, que no elude el peligro, sino que se enfrenta enérgicamente a él, es la encarnación de la sublimidad, y también la guerra es sublime porque permite que esos hombres destaquen y que dominen valores como la valentía, el honor, etc., mientras que en tiempos de paz domina un espíritu mercantil que fomenta envidias, egoísmos, cobardía, etc. Aunque hay que decir en favor de Kant que considera sublime la guerra «cuando es conducida con orden y sagrado respeto de los derechos civiles» (1992: 176). Y, de hecho, conviene atender a la advertencia que hace Paul de Man sobre esta cuestión:

> Como siempre sucede en Kant, uno no debería sacar conclusiones precipitadas; sabemos por sus escritos políticos que ciertamente no está hablando de una superioridad de la guerra sobre la paz, o abogando por un gobierno militar antes que civil. Está hablando, más bien, del sentimiento espontáneo que conduce a admirar a los héroes de una batalla, del impulso que nos hace amar a Eneas pero admirar a Aquiles, de lo que hace a los políticos envidiar a los que llevan uniforme (1998: 176).

Estas palabras de Paul de Man dejan claro algo en lo que Copleston ha insistido: Kant «no fue el tipo de pensador que los nazis podían utilizar de algún modo persuasivo» (1996: 183).

También dirá Kant que la única fuerza sublime que no despierta en el hombre un estado de ánimo que le lleve a creerse superior a esa fuerza es la divinidad, porque sería una blasfemia creerse superior a Dios. Frente a la divinidad el hombre no se crece, sino todo lo contrario: el comportamiento adecuado es el de sumisión absoluta (1992: 176-177).

Además llega a referirse Kant, y con bastante énfasis, a la moralidad —y es que Kant da el paso de la experiencia estética a la experiencia moral (Copleston, 1996: 345)—, y dirá que cuando hay que representar estéticamente las leyes morales hay que darles la forma de lo sublime porque de este modo se despierta el sentimiento de respeto y se capta mucho mejor el mensaje moral (1992: 184). Pondrá varios ejemplos de ello y uno tiene que ver con la soledad querida: Kant cree que la soledad puede ser sublime si se apoya en ideas morales, es decir, si uno no la busca por misantropía —aversión al trato humano— o antropofobia —miedo a los hombres—, sino porque sabe que apartarse de la sociedad es apartarse de envidias, injusticias, falsedades, ingratitudes, etc., y se busca una alternativa: huir del munda-

nal ruido, retirarse al campo y vivir allí con sencillez y humildad, rodeado de muy poca gente o en completa soledad. Esta soledad es sublime porque tiene como base principios morales: huir de envidias, hipocresías, etc. (1992: 184).

Siguiendo con el tema de la moralidad, Kant dirá que aquellos que quieren dirigir todas las ocupaciones de los hombres hacia el bien moral tienen por signo de un carácter moral tener interés por lo bello. Esto no significa que todos los virtuosos de gusto sean buenas personas, pues los hay vanidosos, obstinados, entregados a perniciosas pasiones, etc., con muy poca tendencia a principios morales. Por tanto, el sentimiento de lo bello no está vinculado al sentimiento moral, y de ahí se deduce que tener interés en lo bello del arte no implica ningún bien moral. Sin embargo, tener interés por la belleza de la naturaleza sí es síntoma de un alma buena y de ahí deduce Kant la superioridad de la naturaleza respecto del arte, o más exactamente: la superioridad de la belleza natural sobre la belleza artística (1992: 215-216). Poco después dirá Kant que una obra artística será considerada bella cuando, aun siendo conscientes de que es arte —artificial—, da la sensación de naturalidad —tiene aspecto de naturaleza— (1992: 216). Y una obra artística de estas características sólo puede conseguirla el genio. Resulta interesante ver lo que opina Kant sobre este concepto.

g) *El genio*

Kant define este concepto de genio como un talento, un don natural que le da regla al arte (1992: 216). Esta definición ha sido muy citada. Se trata de dejar claro que el genio es un mimado de la naturaleza, es un favorito, un privilegiado. Antes ha afirmado Kant que la naturaleza es superior al arte y ahora nos habla del genio como un don natural, es decir: el genio es naturaleza, algo innato, y a través del genio la naturaleza da reglas —indica cómo hay que crear— al arte. Es decir: el genio es sólo una especie de mediador a través del cual la naturaleza orienta al arte (Kant, 1992: 217).

Kant habla de las reglas del arte desde el convencimiento de que todo arte presupone unas reglas, pero esas reglas no se las inventa el arte, sino que las aprende de la naturaleza, y el único modo que tiene la naturaleza de transmitir esas reglas al arte es a través del genio. De modo que en el ámbito artístico Kant defiende «la superioridad del genio sobre cualquier estética regulativa» (Gadamer, 1996: 74). Y además señala cuáles son las principales características del genio (1992: 217-218):

1. Posee un talento natural para producir por sí mismo obras originales, sin que existan unas reglas artísticas que lo orienten —no precisa esas reglas porque su don es natural, naturaleza pura, y crea como lo hace la naturaleza—.
2. Por tanto: el genio no es alguien que tiene cierta habilidad para aprender a hacer algo, sino alguien que tiene un don natural; se nace genio, no se hace uno genio a fuerza de trabajo y disciplina.
3. Y como no hay reglas que lo condicionen, sus obras son siempre originales, de ahí que la originalidad sea una de las características fundamentales del genio.
4. La obra original del genio se convierte en un modelo ejemplar digno de ser imitado. De este modo, la obra del genio se convierte en la regla a seguir: ahí vemos cómo el genio da reglas al arte.
5. Ahora bien, el genio es incapaz de formular conscientemente una serie de reglas creativas porque desconoce cómo ha sido él capaz de crear las obras que crea. No puede explicarlo científicamente porque sigue el dictado de la inspiración, se guía por un don natural que escapa a su control. Se entiende entonces que el genio no está capacitado para dar consejos u orientar a nadie: ignora cómo se llega a crear obras como las que él crea.

Es decir: la creación del genio es absolutamente irracional y el genio mismo es incapaz de racionalizarla.

Conviene recordar que estas ideas están ya en Platón y que es uno de los argumentos que maneja para expulsar a los poetas de la república ideal. Esta expulsión hay que enmarcarla en un contexto de conflicto entre poetas y filósofos porque se disputan el control de la educación de los jóvenes, de lo que depende el futuro de la *polis*. Platón dirá que los poetas no pueden educar a nadie porque, en rigor, no saben absolutamente nada: escriben en un estado de trance, poseídos por una fuerza divina, la inspiración, y, cuando ese estado fugaz llega a su fin, resulta inútil preguntarle nada al poeta porque lo olvida absolutamente todo.

Kant es partidario de la imitación porque sabe que es un paso fundamental para aprender a hacer algo, pero entiende que el genio es lo contrario a la imitación: no tiene que aprender nada porque ya posee un talento natural (Asensi, 1998: 333). El genio llega a la originalidad absoluta sin ningún esfuerzo y esto lo diferencia claramente de grandes pensadores que han llegado a descubrir cosas nuevas tras una gran labor de investigación —Kant piensa en Newton—. Esto no supone ningún demérito para los grandes investigadores, pero no pueden ser considerados genios: un auténtico genio —por ejemplo, Homero— no sabría dar explicaciones de sus logros, mientras que un investigador sí. Con los genios el progreso artístico se detiene en algún punto más allá del cual es imposible seguir porque se ha alcanzado ya la máxima perfección concebible y sólo queda el camino de la imitación: imitar a los genios hasta que surja un nuevo genio capaz de hallar algo original y abrir así un nuevo camino (Kant, 1992: 218).

Vamos viendo cómo los genios van dando reglas al arte en el sentido de que señalan caminos para la creación de obras de calidad. No son preceptos o dogmas, sino logros que otros pueden luego imitar. No pueden ser reglas porque ni es posible darlas para convertirse en un genio ni puede reglamentarse el arte genial. La genialidad es —conviene insistir— un don natural. De modo que las reglas del arte deben ser abstraídas de las obras del genio, deducidas de allí. De ahí se deduce también que la preceptiva va detrás de la creación, fija unas normas que extrae de las obras geniales y las eleva luego a la categoría de dogma o norma de obligado cumplimiento. Kant alude varias veces al concepto de imitación gracias al cual el genio crea escuela. Pero es consciente de los peligros de la imitación: hay mucha mediocridad y más que verdadera imitación se da el plagio, la copia servil, el «remedo simiesco» dice él (1992: 227).

Pero llega un momento en que Kant da un giro a su reflexión sobre el genio y, cuando estábamos convencidos de que el genio no sigue reglas, sino que las ofrece, de repente nos dice que no puede existir arte bello sin respeto a reglas, sin algo académico que es esencial al arte. Entonces vemos cómo descree de todos aquellos genios que se declaran libres a toda sujeción a reglas. Kant se refiere a que el arte siempre implica una reglamentación, una serie de reglas que permiten llegar a algún fin determinado, y que el genio lo único que hace es ofrecer un material en bruto completamente original, pero luego es preciso darle una forma artística a ese material, y para ello es preciso dominar ciertas técnicas, ciertos artificios, ciertas reglas académicas (1992: 219). Parece claro entonces que cuando Kant habla del don natural del genio se refiere a un don que permite al artista genial encontrar el material original sin ningún esfuerzo, pero luego tiene que trabajarlo para darle una forma artística. Esto se entiende mejor cuando dice que las cosas bellas de la naturaleza, en las que se inspira el genio, son bellezas naturales, pero no bellezas artísticas. Por tanto, establece una diferenciación clara entre belleza natural —lo que es juzgado bello en la naturaleza— y belleza artística —la representación artística de lo natural—. Es decir: la belleza artística es una bella representación. Pueden existir cosas naturales que no

sean bellas y el arte, con sus recursos, sus reglas, es capaz de embellecerlas. Por ejemplo: la guerra, la enfermedad, etc., son cosas naturales carentes de belleza, pero un poeta podría describirlas bellamente. Aunque hay ciertas fealdades naturales que no pueden recibir un tratamiento artístico embellecedor: todo lo indecoroso de la naturaleza, lo que es demasiado natural, demasiado vulgar y hasta produce asco. Ahí vemos cómo la *mímesis de la naturaleza* que se postula en el siglo XVIII más que imitación es idealización, pues no se imita toda la naturaleza, sino sólo lo que previamente ha sido seleccionado como digno de ser imitado y luego encima se embellece —se desrealiza, se idealiza—. Para llevar a cabo una imitación embellecedora, Kant considera necesario que el artista tenga buen gusto, y esta facultad requiere ser ejercitada, educada, corregida. El artista tiene que trabajar hasta encontrar la forma bella y para ello es preciso corregir continuamente, practicar, ensayar, etcétera. Esta exigencia a la que alude Kant ya estaba en Horacio, en Longino y también en Boileau: es un principio básico del Neoclasicismo y deriva del intelectualismo racionalista de la época. Defendiendo esta idea claramente está diciendo Kant que las obras de calidad no son fruto de una inspiración irracional, sino del trabajo posterior, de haber sometido la inspiración a una férrea disciplina, de un progreso lento y penoso hasta alcanzar la forma artística perfecta.

En conclusión, puede decirse que Kant no niega el concepto de genio, pero limita su alcance. Es decir: acepta que el genio es alguien que tiene un don natural y que en el momento de la creación bebe de una fuente inconsciente e irracional —la inspiración—, pero que quiere que sus productos estén regulados por una serie de normas artísticas que garantizan la coherencia a ese origen irracional y la calidad artística. Cuando el genio ha sido educado en las reglas del arte —asegura Kant— consigue tener buen gusto, y el gusto es lo que pule al genio, lo que lo civiliza. Le corta las alas —limita su imaginación—, pero le ofrece una guía para que sepa cómo poner orden al caos de la irracionalidad creativa de la inspiración, cómo hacer que todo sea claro y perfecto. Como es sabido, luego los románticos mostrarán su discrepancia con respecto a esta teoría del genio y afirmarán que es el arte el que da la regla a la naturaleza y que, de hecho, la naturaleza no es sino arte inconsciente (Givone, 1999: 41).

Aunque exija el respeto a reglas, Kant valora considerablemente el poder de la imaginación en el genio. La imaginación es lo que le permite transformar el material de la naturaleza, la realidad, en algo más sorprendente, algo que nos resulte menos familiar y que por eso mismo parezca más interesante. Por ejemplo, gracias a la imaginación consigue el poeta imágenes sorprendentes o hacer algo dificilísimo: hacer sensibles lo que son ideas abstractas como la muerte, el infierno, la eternidad, etc. Ahora bien, para que el fruto de la imaginación no pueda ser considerado luego arte es necesario ajustarse a unos principios que residen en la razón. Por tanto, para Kant lo que constituye un verdadero genio es la fusión entre dos fuerzas importantes: la imaginación y el entendimiento. Exige un equilibrio perfecto entre estas dos fuerzas: que el poeta sepa dar vida a los conceptos del entendimiento a través de la imaginación (1992: 229). De hecho, ya hemos visto antes cómo para Kant una de las grandes ventajas del arte, y de la poesía especialmente, es que convierte en algo concreto, sensible, las ideas abstractas del entendimiento, como la muerte, el infierno, la eternidad, el amor, la fama, la envidia, etc.

A la luz de todo lo expuesto puede decirse —ya a manera de conclusión— que en la estética kantiana pueden reconocerse rasgos de la Ilustración, pero que, a la vez, al estar atento a ideas más nuevas planteadas por autores como Winckelmann y Herder, Kant anticipa los grandes temas del Romanticismo (Givone, 199: 37).

4.2.2.5. Friedrich Schiller: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795-1796)

a) *Introducción*

Schiller recoge ideas e incluso terminología de la estética kantiana, pero «no es un simple discípulo de Kant» (Navarro Cordón, 1991), pues luego todo lo modifica y establece su propia teoría, que influirá notoriamente en la crítica alemana posterior, como resulta especialmente obvio en casos como el de los hermanos Schlegel, el de Schelling y el de Solger. También se acusa este influjo en Inglaterra, sobre todo en Coleridge. Y la culminación de esta influencia de Schiller llega con Hegel, quien a su vez influirá en otros autores importantes, como Taine en Francia. Puede hablarse, pues, de una auténtica cadena de influencias (Wellek, 1989: 268).

b) *El contacto con la naturaleza*

Sobre poesía ingenua y poesía sentimental es un ensayo que fue publicado en tres entregas en la revista alemana *Die Horen* (Las Horas) —en los dos últimos números de 1795 y en el primero de 1796—, revista que el propio Schiller fundó con el apoyo de Goethe (Llovet, 1983: 15). Schiller empieza hablando de la sensación agradable que la mayoría de los hombres experimentan al entrar en contacto con la naturaleza. Se refiere tanto a la naturaleza de paisajes, plantas, animales, etc., como a la naturaleza humana, que él parece asociar en estos momentos a la espontaneidad y a un cierto primitivismo: habla de los niños, de los pueblos primitivos con costumbres primitivas, de la gente campesina, etc. Lo que valora Schiller en todo ese tipo de naturaleza es sobre todo su espontaneidad y lo que él llama «ingenuidad». Esta espontaneidad marca un claro contraste con todo lo artificial, con el arte mismo, y le parece superior a todo artificio. Pues la naturaleza se guía —dice Schiller— por leyes propias, leyes naturales, espontáneas, leyes que no son resultado de una convención artificial. Cuando el arte imita esa naturaleza, el sentimiento que experimentamos no es nunca el mismo que si estamos en contacto directo con lo natural. Es decir: la representación artística podrá ser una imitación perfecta pero, por el mero hecho de ser imitación y no directamente el modelo natural, algo se pierde: se pierde esa sensación que nos cautiva y conmueve. De ahí deduce Schiller que no es la belleza, es decir, no son razones estéticas las que provocan ese efecto placentero en el contacto con la naturaleza, sino que ese efecto tiene que ver con el ámbito de la moral. Como en seguida se verá, la intención última de Schiller —del Schiller de *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, pero también del de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, una obra también de 1795— es dar un paso más allá de las reflexiones kantianas recogidas en la *Crítica del juicio* (Llovet, 1983: 19 y ss.). Kant había asegurado, dando paso así a una visión formalista del arte, que el juicio estético era totalmente autónomo, desinteresado, desligado de toda finalidad práctica y de todo fin moral. Schiller quiso ir más allá para establecer un lazo entre los problemas de la estética y los de la moral —también de la filosofía de la historia y de la política—. Y el esfuerzo por conseguir este lazo se advierte claramente tanto en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* como en las *Cartas*.

Siguiendo con el primero de estos ensayos, cabe señalar que, al relacionar el sentimiento que se experimenta frente a lo natural con la moralidad, se refiere Schiller a que lo que contemplamos en la naturaleza inspira en nosotros un sentimiento moral, y eso es lo que nos complace, y no su belleza. Los pájaros, las flores, las fuentes, etc., por sí solas no provocan ese efecto tan agradable; se les suma un sentimiento moral que se suscita al contemplarlos. Es decir: de algún modo esos objetos de la naturaleza son símbolos de una

idea o principio moral. Quiere decirse que, al contemplar la naturaleza, el hombre sensible se siente invitado a reflexionar sobre sí mismo y sobre todo lo que su vida y sus costumbres tienen de artificial. Schiller se refiere a principios morales como la serenidad, la armonía, la paz, la inocente pureza, la simplicidad —que, lejos de invitar a la burla, invita a la admiración—, obrar por sí solo (de manera sencilla y silenciosa, guiarse por leyes propias, etc. Cuando esto lo vemos en gente que vive apartada de la cultura sentimos nostalgia —piensa Schiller— de ese estado primitivo que nosotros hemos abandonado con la civilización. Es como cuando recordamos nuestra infancia inevitablemente perdida: recordamos con nostalgia y melancolía una época de libertad, en la que actuábamos según nuestro instinto natural, espontáneamente, y no según normas de comportamiento civilizado. Y esos recuerdos nos conmueven, nos entristecen, pero a la vez se siente algo agradable al recordar. Es un sentimiento ambiguo —Schiller lo llama «sentimiento mixto»—. La cultura, por tanto, es lo que nos ha apartado de un estado natural y nos ha llevado a un estado artificial repleto de convenciones, de falsedad, de envidias, etc. Schiller acusa claramente aquí el influjo de la filosofía de Rousseau, el autor que, junto con Goethe, mayor influjo ejerció en los jóvenes del *Sturm und Drang*. En su *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750) había mostrado Rousseau su rechazo a la cultura y a la civilización desde el convencimiento de que conducen a una corrupción moral y de que el bárbaro es superior al hombre civilizado. Decía allí cosas como ésta:

> Antes que el Arte hubiera dado forma a nuestras maneras y enseñado a nuestras pasiones a hablar un lenguaje afectado, nuestras costumbres eran rústicas, aunque naturales; y la diferencia de procederes anunciaba al primer golpe de vista la de los caracteres. La naturaleza humana, en el fondo, no era mejor; mas los hombres hallaban su seguridad en la facilidad de convencerse recíprocamente, y esta ventaja, cuyo precio ya no sentimos, les ahorraba muchos vicios.
>
> Hoy que indagaciones más sutiles y un gusto más fino han reducido el arte de agradar a principios, reina en nuestras costumbres una vil y falaz uniformidad, y todos los espíritus parecen haber sido arrojados en un mismo molde; sin cesar la cortesía exige, la conveniencia ordena; sin cesar se siguen los usos, nunca el genio propio. Nadie se atreve ya a parecer lo que no es; y en esta ocasión perpetua, los hombres que forman ese rebaño llamado sociedad, puestos en las mismas circunstancias, harán todos las mismas cosas si motivos más poderosos no los apartan de ello. Por tanto, nunca se sabrá a ciencia cierta con quién tiene uno que habérselas; para conocer al amigo, habrá pues que esperar a las grandes ocasiones, es decir, esperar a que ya no sea tiempo de ello, pues que para esas ocasiones es precisamente para lo que hubiera sido esencial conocerle (1998: 175).

Tras reflexiones de este tipo, la conclusión a la que llega Rousseau en este discurso puede resumirse con estas palabras: «nuestras almas se han corrompido a medida que nuestras ciencias y nuestras artes han avanzado a la perfección» (1998: 176). En consonancia con estas ideas, Schiller cree que el hombre debe volver a ese estado natural perdido, pero acompañado de la razón y de la libertad porque son dos logros positivos que proceden del desarrollo de la cultura y que no hay que abandonar, sino aprovechar. Está convencido de que si nos sentimos bien al contemplar los elementos de la naturaleza, o al ver cualquier cosa que recuerde nuestra infancia, ya sea la infancia del hombre —ver un niño— o la infancia de la humanidad —ver costumbres rudimentarias en pueblos primitivos, no desarrollados, pueblos infantiles— es porque vemos en otros la perfección moral y, sin embargo, eso no nos acompleja o humilla porque sabemos que ellos no son perfectos por méritos propios, sino por participar de un estado natural. Si nos humillara aceptar que son más perfectos que nosotros, nos incomodaríamos, y no sentiríamos ningún placer. Pero como no nos humillan, sentimos el encanto de su ingenuidad y los tomamos como modelos de perfección moral, y hay que

tener en cuenta que, según Schiller, existe una común propensión humana hacia lo moral. Sin embargo, no por ello deja Schiller de reconocer que aunque ellos posean la espontaneidad que a nosotros nos falta, nosotros hemos desarrollado mucho más las capacidades de la razón humana y hemos alcanzado así mayor grado de libertad e independencia. Por tanto, la verdadera perfección sería una suma de la espontaneidad natural más la razón y la libertad proporcionadas con el desarrollo cultural.

c) *La ingenuidad*

De lo que llevamos dicho conviene destacar el concepto de ingenuidad: es ese encanto que se percibe en la naturaleza, esa espontaneidad. Lo ingenuo provoca, según Schiller, la confluencia de tres sentimientos: una burla alegre, simpática, no malvada, sino casi una sonrisa que se nos escapa de admiración ante la espontaneidad; un cierto respeto y admiración; y, finalmente, cierta nostalgia, la tristeza de haber perdido esa naturalidad.

Pero tal y como Schiller entiende el concepto de ingenuidad se advierte claramente que no se refiere en realidad a un primitivismo absoluto, zafio, de costumbres salvajes, bárbaras, etc., sino que intervienen en él ciertas dosis de cultura y civilización, es decir: ciertas dosis de razón. Esto se ve con claridad cuando Schiller dice que si un niño se salta los preceptos de la educación movido por sus apetitos no es algo ingenuo, pero que, en cambio, si se salta ciertas normas de comportamiento artificial que no son demasiado importantes y no lo hace movido por ningún apetito condenable, sino por espontaneidad natural, esto provoca cierta gracia y es claramente ingenuo. Lo mismo pasa con la naturaleza del paisaje: un jardín mal cuidado, invadido de maleza, no es ingenuo. En cambio, un jardín bien cuidado pero que presenta sólo algunos signos de elegante descuido —libre crecimiento de algunas ramas, por ejemplo— tiene cierto encanto ingenuo. Por tanto, la espontaneidad de la que habla y que defiende tiene que ser una espontaneidad sana y, sobre todo, que no atente contra principios morales básicos. La decencia, por ejemplo, es un principio moral básico que nunca puede ser sacrificado en aras de la naturalidad. Aunque sea algo artificial, una convención cultural, hay que respetarla siempre, y saltarse esta norma no resultaría ingenuo, sino maleducado. Tiene que quedar claro, pues, que para Schiller hay un tipo de espontaneidad —la que él llama «ingenuidad»— que tiene un cierto encanto, pero hay otro tipo de espontaneidad que raya en el mal gusto y debe ser siempre condenada. Sólo en el primer caso la naturalidad es más agradable que lo artificial. Además, con lo ingenuo la naturaleza supera al arte porque rasga el velo de la falsedad inherente a todo artificio y nos acerca más a la verdad, de ahí que inspire un placer de carácter moral.

d) *El genio*

Tras este tipo de reflexiones, pasa Schiller a hablar de la figura del genio. Para él, un verdadero genio tiene que ser ingenuo, es decir, tiene que comportarse conforme a su don natural, ignorando las reglas artísticas y guiándose sólo por su inspiración. Guiado por su talento, no cae nunca en el mal gusto y se siente seguro durante la creación poética. Así lo explica Schiller:

> Todo verdadero genio, para serlo, debe ser ingenuo. Sólo su ingenuidad es lo que le hace genio, y no puede negar en lo moral lo que ya es en lo intelectual y estético. Ignorante de las reglas, esas muletas de la endeblez y amaestradoras del extravío, guiado no más que por la naturaleza y por el instinto, que es su ángel guardián, marcha tranquilo y seguro a través de todas las trampas del falso gusto, donde los que no son genios quedan inevitablemente atrapados si no son lo bastante prudentes para esquivarlas desde lejos (1985: 78).

Schiller añade, además, que ese don que posee el genio es de naturaleza divina y, por tanto, el poeta genial nunca puede equivocarse: sus obras son grandes ejemplos para todas las generaciones humanas (1985: 78). Y precisamente por ser de inspiración divina su talento, llega a presentar ideas altas y profundas. Schiller dice que «son ideas de un dios en boca de un niño» (1985: 80). En boca de un niño, claro, porque el genio participa de la ingenuidad del niño. Schiller se permite incluso trazar el perfil psicológico del genio, su etopeya: es pudoroso, pero no artificialmente recatado; es fiel a su carácter, es razonable, modesto, tímido, etc. (1985: 78-79). Dice también algo que ya estaba en Platón: el genio es un misterio incluso para sí mismo. En efecto: el genio se mueve por inspiración, una especie de estado de trance irracional. No tiene el control absoluto de lo que hace. Al participar de la ingenuidad y espontaneidad de un niño se expresa de forma natural, sin rebuscamientos retóricos y artificiales, y eso contrasta con el modo de expresarse de la gente adulta que no son genios: los representantes de lo que Schiller llama «inteligencia rutinaria», que siempre tienen miedo de equivocarse al hablar y eso les hace ser artificiales y estar muy pendientes de las normas gramaticales y de seguir una sintaxis lógica, etc. (1985: 80). En cambio, el genio lo dice todo de forma natural, y en una sola pincelada traza una imagen perfecta, sin retórica. Es como si las palabras necesarias y justas salieran directamente de su corazón, y por eso son a la vez más sinceras.

Todas estas reflexiones de Schiller tienen como función básica dejar claro que el genio está más cerca de la naturaleza, de la naturalidad, que los otros hombres. Y así Schiller puede volver a referirse a cómo el hombre, al someterse a la dinámica de la cultura, a la civilización, termina por perder todo contacto con la naturaleza, y el genio sería una excepción. La pérdida de contacto con la naturaleza hace que surja un sentimiento de nostalgia, que la añoremos, que se la eche de menos. Exactamente dice Schiller que mientras éramos hijos de la naturaleza gozábamos de felicidad y de perfección —se entiende que de perfección moral—, pero que al entrar en la dinámica de la cultura hemos perdido ambas cosas y sentimos su nostalgia. Pero no recomienda volver hacia atrás para recuperar esa etapa natural porque sabe que la etapa natural es ya una etapa superada y que ha habido un progreso evidente en el ser humano —un progreso en el conocimiento, un progreso científico, una mayor calidad de vida, etc.—. Lo que hay que hacer es soportar todos los inconvenientes de la cultura, de la vida en sociedad, resignarse a ellos, vivir en esas nuevas circunstancias, pero rechazando, eso sí, todo lo que ese nuevo tipo de vida conlleva de negativo desde un punto de vista moral. Y en ese sentido, la perfección moral que es inherente a todo estado natural debe servir de modelo. Por tanto, esa seducción, ese encanto que ejerce la naturaleza en el hombre, es un sentimiento de tipo moral, es una recuperación de la perfección moral perdida, y lo agradable de ese sentimiento es lo que nos invita a salir del círculo artificial de nuestras vidas para contemplar la calma, la ingenuidad, la belleza, la inocencia y la simplicidad de la naturaleza (Schiller, 1985: 82-83).

e) *Los antiguos y los modernos*

Anunciando una tendencia romántica, pasa Schiller a recordar al pueblo griego, que vivía en un contacto íntimo con la naturaleza y cuyos sentimientos y costumbres participaban de una cierta simplicidad encantadora, espontánea, natural. Este vivir en contacto cotidiano con la naturaleza queda reflejado en las obras artísticas de la antigua Grecia. Y Schiller marca una diferencia importante entre: los antiguos griegos —que no le dan ningún tratamiento especial a la naturaleza, no muestran por ella ningún interés sentimental, ya que la conocen demasiado bien porque forma parte de su cotidianidad— y los modernos —que se acercan a la naturaleza con cierta ternura, con una sensibilidad especial, con melancolía, y les inspira una poderosa atracción que va acompañada de un poderoso sentimiento moral—.

Lo que con esta diferencia señalada quiere demostrar Schiller es que los poetas modernos rinden más alto homenaje a la naturaleza que los poetas griegos. Y ofrece una explicación a este fenómeno. Dice que la naturaleza ha desaparecido ya de la vida cotidiana y, por eso, cuando a alguien le sorprende algo natural se siente atraído por el contraste entre esa naturalidad y la artificialidad que envuelve la vida en las ciudades, con relaciones sociales completamente artificiales, impuras (1985: 84). Al advertir ese contraste, sentimos la nostalgia de esa naturaleza perdida como sentimos la nostalgia de nuestra infancia y nace entonces la urgente necesidad de encontrar cosas, objetos, situaciones, etc., que nos recuerden esa naturaleza perdida para que nos reencontremos con ella. De modo que si la naturaleza nos conmueve es por un sentimiento de nostalgia que nos invade al contemplarla, y Schiller es muy explícito al decir que ese sentimiento se parece mucho al que siente el enfermo respecto de la salud: mientras se la tiene no se le da importancia, pero cuando se pierde, uno se da cuenta de lo importante que era y se siente la urgencia de recuperarla (1985: 85). Esto no podía ocurrirle a los griegos porque su cultura no se desarrolló de espaldas a la naturaleza, sino que formaba parte de ella, vivían en contacto directo con ella, no podían añorarla. Su misma mitología nacía de un sentimiento espontáneo, ingenuo; era fruto de una imaginación poderosa, y no de la razón que impera en la época de Schiller. La diferencia entre los poetas modernos y los antiguos griegos es, entonces, que los modernos sienten lo natural como algo ajeno ya, y les atrae; mientras que para los griegos lo natural es algo cotidiano y no les inspira nada especial. Es decir: los modernos sienten lo natural, mientras que los griegos sentían naturalmente (Schiller, 1985: 85).

Centrándose ya en la poesía, Schiller dice que a medida que la naturaleza ha ido desapareciendo de la experiencia diaria de la humanidad, los poetas han ido recreándola e idealizándola cada vez más en sus obras como síntoma evidente de la nostalgia por su pérdida. Dice además que los primeros poetas en hacer eso fueron los franceses, y le parece lógico porque en Francia es donde lo artificial de las costumbres refinadas era más predominante y, por tanto, el contraste con lo natural era mayor y también mayor la nostalgia (Schiller, 1985: 85-86). Pero el sentimiento de lo ingenuo, conmoverse ante la espontaneidad natural, es algo mucho más viejo: data desde los inicios de las corrupciones morales y estéticas. Y ya hay ejemplos entre los mismos griegos. Como la poesía recrea el tema de la naturaleza cada vez más por nostalgia, Schilller cree que los poetas son de algún modo los vengadores de la naturaleza. Y de ahí nacerá una idea luego bastante repetida, como la de que el arte es el mediador y reconciliador entre naturaleza y hombre.

f) *Poetas ingenuos y poetas sentimentales*

El momento culminante de este ensayo llega cuando, tras manejar todas las ideas manejadas, Schiller habla de dos tipos posibles de poetas, según la época en la que han vivido y según las circunstancias en las que se han formado: los poetas ingenuos y los poetas sentimentales (1985: 86). Los primeros, dice Schiller, son naturaleza, mientras que los segundos buscan la naturaleza perdida. Como ha señalado René Wellek, esta separación entre poetas ingenuos y poetas sentimentales viene a ser una reformulación original del antiguo debate o Querella de los Antiguos y los Modernos (1989: 270). Como ejemplos de poetas de espíritu ingenuo cita Schiller a Homero y a Shakespeare —poeta que, según él mismo confiesa, al principio no le gustaba pero que luego lo sedujo hasta la devoción—. Y a partir de sus ejemplos muestra las características principales de los poetas ingenuos: son poetas objetivos, en el sentido de que no es fácil advertir en sus obras sus propios sentimientos; a veces parecen insensibles por la frialdad con la que tratan sus temas —por ejemplo: en momentos de gran patetismo pueden permitirse una broma inesperada que rompe con el clima sentimental creado—; están *detrás* de

sus obras, controlándolas, pero no *en* ellas, no se les ve porque no expresan sus sentimientos y, por tanto, no sabemos cuáles son sus emociones y ni siquiera si se han emocionado con lo que escriben. Escribe Schiller acerca del poeta ingenuo: «Como la divinidad está detrás del universo, así está él detrás de su obra; él es la obra, y la obra es él» (1985: 87).

En cuanto a los poetas sentimentales —que son los poetas modernos de hacia 1750-1780—, éstas son las características más evidentes, según Schiller: se expresan a sí mismos en sus obras, tratan de reflejarse en ellas y, por tanto, son eminentemente subjetivos; no tratan los objetos según cualidades objetivas, sino que les otorgan un tratamiento subjetivo y, por tanto, no vemos cómo es el objeto realmente, sino cómo es para el sujeto —vemos el objeto *en* el sujeto—.

Schiller cree que los poetas ingenuos ya no son posibles en la sociedad actual —en un siglo tan artificioso, dice—, y cuando aparece alguno es una auténtica excepción mal vista por parte de los críticos (1985: 90). Pero decir que ya no es época de poesía ingenua no equivale a decir que ya no pueden existir genios porque el genio es inmortal y existirá mientras exista la humanidad: está por encima de épocas históricas y existe tanto en épocas de poesía ingenua como en épocas de poesía sentimental.

En los poetas ingenuos —asegura Schiller—, la razón y los sentimientos —que son los dos aspectos que definen al hombre— están unidos en perfecta armonía, pero cuando el hombre entra en la etapa de la cultura se aleja de la sencillez de la naturaleza y su vida y el arte se vuelven más artificiales y ese equilibrio entre sentimientos y razón se pierde, pérdida a la que aludirá también Schiller en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, donde presentará al artista como mediador entre el hombre y la naturaleza, entre el intelecto y los sentidos, y donde explicará en qué consiste la verdadera misión del arte: «sana las heridas de la civilización, llena el foso que separa al hombre de la naturaleza, y al intelecto humano de sus sentidos. El arte rehace al hombre en su integridad, le reconcilia con el mundo y consigo mismo» (Wellek, 1989: 269).

Y en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, señala Schiller que, afortunadamente, queda en el hombre un instinto moral que le lleva a intentar recuperar ese equilibrio perfecto —y perdido— entre razón y sentimientos, y le hace volver a la naturaleza. Sólo que antes ese equilibrio existía realmente y ahora ya sólo puede existir como un ideal —idealmente—. Antes, la poesía se basaba —dice Schiller— en la imitación de la naturaleza, pero ahora tiene que basarse en la representación de ese ideal al que se aspira: recuperar la armonía entre razón y sentimientos, que suponen, juntos, la totalidad de la naturaleza humana. Mientras no regrese esa unión entre sentimientos y naturaleza, el hombre se siente escindido, incompleto. A partir de esta reflexión, Schiller añade un nuevo matiz a la distinción entre poetas antiguos —o ingenuos— y poetas modernos —o sentimentales—: los poetas antiguos nos conmueven por su naturalidad y los consideramos perfectos cuando cumplen a la perfección con su objetivo principal: imitar a la naturaleza, mientras que los poetas sentimentales se marcan un objetivo mucho más difícil, un objetivo utópico, inalcanzable, infinito: recuperar un ideal perdido —la armonía entre razón y sentimientos—.

Schiller presenta esos dos tipos de poetas, ingenuos y sentimentales, pero no quiere establecer una comparación para decir cuál es mejor: ninguno es mejor; cada cual pertenece a su época (1985: 93). No dice que se tenga que volver a ser un poeta ingenuo porque él cree en el progreso de la humanidad y también en el progreso artístico. Y además ha habido un progreso cultural que lleva a tener otra concepción distinta de lo que es la poesía y de cómo hay que entenderla, y no puede juzgarse a los autores del presente según los cánones del pasado, y viceversa. Esta consciencia de la historicidad aleja a Schiller de los postulados clasicistas, algo que se hace especialmente evidente cuando este autor desarrolla su teoría de las tres especies de poesía: sátira, idilio y elegía.

g) *Las tres especies de la poesía: sátira, idilio y elegía*

Con esta teoría, Schiller sustituye los géneros literarios tradicionales por una clasificación basada en nuevas categorías: los «modos de sentir» (Wellek, 1989: 272). Sátira, idilio y elegía son para Schiller las tres únicas modalidades expresivas de poesía sentimental o moderna. Estas tres especies traducen una triple forma de sensibilidad o, más exactamente, tres posibles situaciones afectivas (Schiller, 1985: 120): sátira —expresa la contradicción entre la realidad y el ideal del poeta—, idilio —expresa la armonía entre realidad e ideal— y elegía —expresa la separación radical entre realidad e ideal—.

Hay que entender que el poeta sentimental tiene que enfrentarse siempre a dos aspectos que están en conflicto: su ideal y la experiencia real. Entre el ideal y la realidad sólo pueden darse las tres relaciones antes explicadas: contradicción, armonía, separación radical. Y de ahí nacen esas tres modalidades poéticas: la sátira, el idilio y la elegía (Schiller, 1985: 95 y ss.). Pero Schiller explica que estas tres maneras posibles de poesía no deben confundirse con los tres géneros literarios conocidos bajo esos mismos nombres porque lo único que tienen en común es la disposición en que colocan al espíritu, pero no los medios que utilizan para conseguir ese efecto. Además, deja bien claro que «en manos de los poetas sentimentales —aun de los más eximios— no ha habido género poético que siguiera siendo exactamente lo que fue entre los antiguos, y que bajo los viejos nombres se han introducido, a menudo, géneros muy nuevos» (1985: 121). Resulta evidente la conciencia del cambio histórico. Es decir: aunque se utilicen los mismos nombres, esos nombres ya no nombran una misma realidad porque ha habido una evolución. Veamos ahora esta teoría de las tres especies de poesía ordenadamente desarrollada.

Schiller insiste en que el poeta ingenuo se basa en la imitación de la naturaleza, de la realidad, mientras que el poeta sentimental se inspira en ciertos ideales y no en lo real. Más concretamente, en el caso del poeta sentimental la realidad entra en conflicto con su ideal. Ese conflicto es lógico porque la realidad es limitada y, en cambio, el ideal del poeta es infinito. El poeta puede optar entonces por insistir en la aversión que siente por esa realidad que no se ajusta a su ideal, o bien por insistir en su ideal y ofrecer una visión de ese ideal. En el primer caso —aversión por la realidad que no le satisface—, su poesía será satírica: burla de la realidad. El poeta acentúa la distancia que media entre el ideal y la realidad, mira a la realidad desde arriba, situado en un plano superior, y se burla de ella. En el segundo caso —recreación de un ideal—, su poesía será elegíaca, aunque luego veremos que también puede ser idílica —pero ésta es la parte más floja del ensayo porque al principio Schiller prescinde del idilio, luego lo considera una subclase de la elegía y, finalmente, lo trata de forma independiente—. Así, puede decirse que el poeta satírico se aleja de la realidad y marca el contraste entre esa realidad que no le satisface y su propio ideal. Esto puede hacerse en un tono muy serio y apasionado —sátira patética— o en un tono más festivo y juguetón —sátira festiva— (Schiller, 1985: 96). Todos los poetas satíricos viven en una época de degradación y se enfrentan a un espectáculo horrible de corrupción moral. Su modo de combatir ese espectáculo es reírse de él, denunciarlo y, a veces, castigar a los corruptos para que se aprenda bien la lección moral. La cuestión es marcar el contraste entre lo que existe —la realidad corrupta— y lo que debería existir —el ideal moral del poeta—. Esto lleva a Schiller a realizar interesantes comentarios sobre la comedia y la tragedia. Y es curioso que le haya llevado a hablar de estos dos géneros su teoría de la sátira (ahí vemos cómo efectivamente Schiller resulta muy original).

El otro tipo posible de poeta sentimental era, según veíamos, el poeta elegíaco. Schiller llama así a los poetas que contraponen la realidad que les rodea a su ideal, que marcan claramente un contraste, pero interesándose sobre todo en llamar la atención sobre el ideal a que

aspiran. También hay dos modalidades posibles de poesía elegíaca: la elegía propiamente dicha —cuando predomina un sentimiento de dolor al presentar la naturaleza como perdida y el ideal como algo inalcanzado— y el idilio —cuando predomina un sentimiento de alegría: naturaleza e ideal existen en perfecta armonía—.

Al hablar del poeta elegíaco, Schiller dirá que la poesía de este tipo de poeta tiene que estar basada en el dolor que nace de la no consecución de un ideal. Se refiere a que este poeta sueña con un ideal que no existe ni ha existido y por eso sufre. Su elegía es un lamento por no poder tener algo con lo que se sueña. Pero es fundamental sobre todo que el ideal permanezca siempre como tal ideal; es decir: como una idealización inexistente. Incluso cuando el poeta lamenta la pérdida de la naturaleza, hay que tener en cuenta que no se refiere a una naturaleza que existió realmente y se ha perdido, sino a una naturaleza idealizada, la que se querría que hubiese existido, una naturaleza perfecta. Sólo lo que ha sido previamente idealizado es digno de entrar en este tipo de poesía: no la realidad vulgar, sino el ideal. Y es que, para Schiller, sólo existen dos posibilidades para la poesía: o se demora en el mundo de los sentidos —como ocurre con la poesía ingenua— o se demora en el mundo de las ideas —como ocurre con la poesía sentimental—. Lo ideal sería conseguir un equilibrio perfecto.

Schiller asegura que tanto los poetas antiguos —ingenuos— como los sentimentales —modernos— consiguen conmovernos, aunque por medios diferentes: los antiguos nos conmueven por su naturalidad y por recurrir a la verdad sensible de las cosas, mientras que los modernos nos conmueven valiéndose de ideas y de una elevada espiritualidad. También el efecto provocado en el lector por parte de la poesía sentimental y por parte de la ingenua es distinto: tras leer al poeta ingenuo regresamos tranquilamente a nuestra realidad, pero tras leer al sentimental sentimos una especie de rechazo hacia la realidad que nos rodea, la vemos como algo insuficiente, algo que ya no nos satisface. Si eso nos ocurre al leer al poeta sentimental es porque la infinitud de la idea expresada dilata nuestro espíritu y ya nada de cuanto existe puede llenarlo. Deseamos ese ideal a toda costa y no nos conformamos con menos. Al no encontrar en la realidad ese ideal, nos volvemos hacia nosotros mismos y lo buscamos en nuestro interior: imaginándolo, soñándolo. Por eso puede decirse que la poesía sentimental es fuente de recogimiento y de silencio, mientras que eso no ocurre con la ingenua, que se limita a reflejar la realidad y no nos aparta nunca de ella. Pero con la poesía sentimental sí nos apartamos de una realidad que no nos satisface y nos refugiamos en nosotros mismos. Es la máxima expresión del subjetivismo. Recordar que ya ha dicho Schiller que lo ideal sería un equilibrio entre estos dos métodos, y cree que existe un poeta moderno que está cerca de alcanzar ese equilibrio: Goethe. En efecto, Goethe es para Schiller un auténtico genio, pues siendo un poeta sentimental sabe escaparse de la sensiblería lacrimosa que invade el panorama poético alemán y sabe encontrar un equilibrio entre naturaleza e ideal.

Falta referirse a la tercera especie de poesía sentimental: el idilio. Hay que tener en cuenta que no es lo mismo *especie de poesía* que *género literario*. La especie de poesía hace referencia a un modo de sentir, a una actitud respecto de la realidad entorno, y el género literario —por ejemplo, una novela— puede expresarse en distintas maneras de sentir, con distintas actitudes: con un sentimiento satírico, con un sentimiento elegíaco o con un sentimiento idílico. La característica fundamental del idilio es la representación artística de la humanidad inocente y feliz (Schiller, 1985: 120 y ss.). La finalidad última es representar al hombre en un estado de inocencia, de armonía, de paz consigo mismo y con lo que le rodea. Esa inocencia y felicidad parecen incompatibles con una sociedad numerosa y artificial, con un alto grado de desarrollo y refinamiento, y por eso los poetas buscaron para esta especie de poesía que es el idilio un ambiente opuesto al tumulto de la ciudad: el campo, la vida pastoril. Es decir: situaron el idilio antes del comienzo de la cultura, en la infancia de la humanidad. Pero esto no es indispensable para que haya idilio; lo verdaderamente importante es

la finalidad última: presentar al hombre en un estado de pureza, de inocencia, de paz. Y esa finalidad no sólo puede encontrarse antes de que la cultura comience, en un ambiente de rusticidad y simpleza natural, sino que también la cultura aspira a conseguir ese mismo objetivo. De hecho, la esperanza de alcanzar alguna vez ese estado de inocencia y pureza es lo único que puede reconciliar al hombre con todos los males de la cultura. Por tanto, el crecimiento de la sociedad y el cultivo de la razón no son incompatibles con ese estado natural del hombre, y la poesía tiene que encargarse de demostrarlo mostrando la posibilidad de ese estado natural, de paz e inocencia, en la realidad de cada día. Es así como nace el idilio como una especie de poesía sentimental o moderna encargada de reflejar ese estado anímico, ese sentimiento de esperanza de que pueda conseguirse la inocencia y pureza natural en pleno desarrollo de la cultura. La poesía antigua o ingenua, cuando recurría al idilio como especie poética, no tenía más que reflejar algo que ya existía y era relativamente fácil hacerlo: en la inocencia de la vida pastoril todo era felicidad, sencillez, armonía. El hombre tenía un saber limitado, no tenía inquietudes intelectuales y por eso vivía en un estado de paz y tranquilidad absoluta. Su saber era meramente práctico: conocía muy bien la naturaleza y la aprovechaba para sus intereses: nada más. El hombre todavía no se había corrompido, era un hombre sano y feliz. Reflejar todo eso cuando era verdad —o así lo cree Schiller y lo creerán luego los románticos— era relativamente sencillo, pero el problema es reflejarlo en una época tan distinta como la moderna, donde la realidad se contradice con ese estado natural anhelado que se cree que ya existió en el pasado, un estado paradisíaco que se corresponde con la infancia de la humanidad. Especialmente interesante resultan al respecto estas palabras de Schiller:

> Todos los pueblos que tienen historia tienen un paraíso, un estado de inocencia, una edad de oro; y hasta cada hombre tiene un paraíso, su edad de oro, que él recuerda con más o menos fervor según el grado en que entre en su carácter el elemento poético (1985: 122).

En la época moderna, el idilio no es ya más que una ficción bella y conmovedora que traduce un ideal añorado por parte del hombre que ya se ha apartado de la simplicidad de la naturaleza y se guía sólo por el gobierno de su razón. Para este hombre es muy importante volver a contemplar las leyes de la naturaleza y aprender de ellas para purificarse de las corrupciones de la cultura artificial. Sin embargo, para Schiller hay algo en el idilio de la poesía sentimental —no de la ingenua— que le resta valor estético: al presentar la época dorada en una situación previa al desarrollo de la cultura, anula o no refleja los inconvenientes de la cultura, pero tampoco refleja sus evidentes ventajas. Esto supone un problema porque sitúan la meta ideal detrás, y no delante: como ya alcanzada y perdida, lo que anula la esperanza de alcanzarla en un futuro. De este modo, sólo puede quedar la tristeza de la pérdida y no la alegría de la esperanza. Insiste Schiller en que esto sólo se aplica al idilio de la poesía moderna, pero no al de la poesía antigua porque entonces no había ninguna nostalgia: el estado idílico, natural ya existía, formaba parte del presente, y no de un pasado perdido. Lo que Schiller quiere es que surja un idilio acorde a las nuevas circunstancias, que exprese el ideal de la inocencia pastoril, pero ya en hombres cultivados y en un mundo caracterizado por el progreso científico y artístico y por una vida de ajetreo y repleta de convencionalismos sociales. Es decir: ha de existir un cierto tipo de poesía que muestre en un futuro —ya no en el pasado— la existencia de un estado paradisíaco para el hombre, de pura perfección moral, de tranquilidad absoluta de ánimo. Este objetivo tiene que ser proyectado hacia el futuro, y no hacia el pasado, para que pueda vivirse con la alegría de la esperanza de poder alcanzarlo. Empezamos entonces a entender que las especies de poesía de que habla Schiller se refieren a tres posibles maneras de relacionarse el hombre con el mundo: o siente una contradicción entre sus ideales y la realidad que le rodea —y ahí están la sátira y la elegía, que

pueden diferenciarse porque en la sátira lo que interesa es marcar el contraste, mientras que en la elegía lo importante es lamentar la pérdida del ideal, que existió en el pasado— o cree posible que se dé la coincidencia entre sus ideales y la realidad —el idilio—. Vemos que a Schiller le interesa mostrar que la oposición entre la realidad y el ideal —materia básica de la elegía y de la sátira— se resuelve con el idilio, que es donde ideal y realidad coinciden y entonces el sentimiento dominante es la serenidad absoluta (Schiller, 1985: 126).

h) *Realismo e idealismo*

Tras esta original clasificación de géneros literarios —mejor: de modos de sentir—, Schiller vuelve a marcar diferencias entre poesía ingenua y poesía sentimental. Por ejemplo, ésta: el poeta antiguo presenta los objetos de la realidad con todos sus límites, fielmente, mientras que al poeta moderno le estorban las limitaciones de la naturaleza porque quiere expresar un contenido infinito. Esta diferencia hace que, en un momento determinado, Schiller diga que el poeta ingenuo es realista y el sentimental idealista. El primero es capaz de dar existencia sensible a las cosas de las que trata: las muestra en su obra, extraídas de la imitación de la naturaleza, y ya está. Pero eso no puede hacerlo el sentimental porque la materia con la que trata no existe en la realidad, es un ideal, una anhelo abstracto. Y precisamente ahí reside la superioridad del poeta sentimental, pues al no proponerse reflejar la realidad no se encuentra limitado por las limitaciones mismas de la realidad, sino que es absolutamente libre para expresar grandes ideales. Si el arte imita a la naturaleza, a la realidad, encuentra unos límites en esa naturaleza limitada, pero si el arte queda en manos de la imaginación, ésta no tiene límites y puede soñarse entonces con grandes ideales. Esto es lo que hace el poeta sentimental. Por tanto, el poeta ingenuo mantiene una relación de dependencia con respecto al mundo empírico, es su fuente básica, mientras que el sentimental bebe en la imaginación humana y ahí no hay límites: extrae su fuerza de sí mismo. De su interior.

Schiller tiene muy claro que la naturaleza que debe ser reflejada, y que de hecho reflejan los buenos poetas ingenuos, es una naturaleza bella, decorosa. Esto le lleva a diferenciar entre: naturaleza real —es la que realmente se encuentra en el mundo, con gente dominada por bajas pasiones, con muchos defectos morales, etc.— y naturaleza verdadera —se refiere, no a la naturaleza humana real, sino a la ideal, a una naturaleza noble, virtuosa, que Schiller llama verdadera desde el convencimiento de que ése es el auténtico estado de la humanidad, su estado natural antes de dejarse llevar por los males de la cultura—.

Estas ideas no hacen en realidad más que remitirnos de nuevo al principio neoclásico del decoro: sólo lo decoroso tiene que entrar en el arte, y si hay algo desagradable que quiere hacerse entrar en una obra tendrá que embellecerse primero: transformarse artísticamente. La idea fundamental es que acercarse demasiado a una realidad prosaica supone un gran peligro, pues la materia vulgar termina por proyectar su mal influjo en toda la obra y la calidad artística se resiente y el sentimiento poético se torna también vulgar. Pero este peligro sólo lo corren los poetas ingenuos, que son los que imitan la naturaleza, mientras que los sentimentales se basan en ideales y permanecen alejados de la realidad natural y no pueden caer en la tentación de imitar una naturaleza indigna. Y entre los ingenuos que corren ese peligro sobre todo están los autores de comedias, como Aristófanes y Plauto en la Antigüedad, o como un Lope de Vega o un Molière modernamente, porque son los autores que más se nutren de la vida real. Y lo mismo ocurre con los autores de novelas humorísticas. Vemos cómo Schiller se está refiriendo a que lo mejor, cuando ya lo que rodea al poeta no es una realidad pura e inocente, sino una realidad vulgar y mediocre, es no insistir en la *mímesis* de la realidad, sino buscar otro camino, el de la poesía sentimental, y cantar a grandes ideales, y no a una naturaleza vulgarizada. Aunque la realidad entorno sea hostil y desagradable, pro-

saica, el genio tiene que ser capaz de elevarse por encima de ella y cantar a un ideal de humanidad que no tiene nada que ver con los hombres reales, mediocres y faltos de moralidad. Y puede hacer eso porque los límites de la realidad a él no le afectan: no tiene por qué reflejar lo que existe, sino que puede reflejar ideales inexistentes pero posibles, y ofrecer así una esperanza para el futuro. Sin embargo, Schiller cree que el genio sentimental no debe moverse en un nivel demasiado abstracto, hablando sólo de ideas y limitándose a divagar, sino que tiene que mantener un cierto contacto con la realidad sensible para que verdaderamente parezca que su ideal puede ser alcanzado en un futuro y que es realmente un ideal posible para la humanidad. O sea, que el poeta debe abandonar la realidad, el mundo que lo rodea, para buscar el ideal en fuentes interiores, morales, en su propio corazón y en la quietud de la meditación solitaria, pero siempre dentro de unos márgenes prudentes.

Ya antes hemos visto cómo Schiller llama al poeta ingenuo «realista» y al sentimental «idealista»; pues bien, está convencido de que la naturaleza humana completa participa de ambos aspectos: idealismo y realismo (1985: 146 y ss.). El realista es alguien que acepta la realidad que le ha tocado vivir y la acepta tal cual es, tratando de sacarle el máximo provecho, mientras que el idealista es un inconformista y quiere una realidad distinta. Pero lo cierto es que al idealista no le queda más remedio que estar dentro de su realidad, de su tiempo, de las leyes empíricas que rigen el mundo, le guste o no. Y el realista, por su parte, tiene que tomar decisiones morales a menudo contrarias a las leyes de la naturaleza, es decir: obra moralmente corrigiendo algo que existe en la realidad y no le gusta. De modo que tanto el realista como el idealista de vez en cuando se salen de su sistema habitual, y esto es una prueba, para Schiller, de que el ideal de la naturaleza humana no está ni en uno ni en otro, sino en una perfecta combinación de ambos. Se entiende que el idealista conoce el ideal en teoría y el realista puede poner en práctica con sus acciones morales de cada día ese ideal. De nada serviría lo uno sin lo otro.

En realidad, todas estas oposiciones basadas en fuertes diferencias entre épocas, tipos de poesía, etc., han sido bastante criticadas. René Wellek —por ejemplo— las considera un abuso de la arbitrariedad, aunque reconoce el influjo posterior que tuvieron (1989: 272). Cree que no es posible encontrar un poeta o una época totalmente ingenuos, si queremos ajustarnos al máximo a la teoría de Schiller. Pero siendo menos estrictos puede decirse que la poesía ingenua es la de la Antigüedad —sobre todo la de Homero—, y la sentimental es la poesía moderna, caracterizada porque el poeta se encuentra en conflicto con su entorno y desunido dentro de sí mismo —porque razón y sentimiento se hallan separados en su interior—. Sólo que hay que entender que esta separación no es neta y tajante —y el propio Schiller lo reconoce— porque hubo poetas sentimentales en la Antigüedad —como Horacio— y poetas ingenuos en los tiempos modernos —como Goethe—.

Para concluir, puede decirse que la teoría literaria de Schiller es esencialmente neoclásica, pero sin mostrarse demasiado exigente con el respeto a las reglas, pues estamos ante un teórico ya de transición hacia el Romanticismo y, aunque su obra recoge la esencia neoclásica, va a convertirse a la vez en la fuente en la que beberá la crítica romántica (Wellek, 1989: 293).

Capítulo IV

ROMANTICISMO

1. Introducción a la crítica romántica

A finales del XVIII y principios del XIX surge una nueva sensibilidad en Europa. El sistema neoclásico empieza a entrar en declive y se van infiltrando nuevas tendencias que conformarán el espíritu romántico, espíritu que es en gran parte una reacción contra la Edad de la Razón dieciochesca (Cranston, 1997: 7). De hecho, como asegura René Wellek, los movimientos románticos que se manifiestan en los distintos países de Europa —en Alemania e Inglaterra primero— presentan como principal común denominador «el repudio unánime del credo neoclásico» (1973: 8). Pero conviene señalar de inmediato que el Romanticismo no es sólo un movimiento artístico, sino un movimiento total del espíritu de Occidente. Es un estilo y una concepción de la vida. Encierra toda una cosmovisión. Incluso hay quien prefiere hablar del Romanticismo como de un estado de alma que se manifiesta en obras de arte (Gras, 1988: 15). Isaiah Berlin lo veía como «una transformación tan radical y de tal calibre que nada ha sido igual después» (2000: 24). Y es que el Romanticismo tiene un carácter revolucionario incuestionable, pues se presenta como ruptura con una tradición, con la jerarquía de valores culturales y sociales que imperaba en el orden anterior, en favor de una libertad auténtica. Porque Romanticismo significa libertad absoluta en todos los ámbitos: la única ley que acepta el romántico es que no tiene que existir ninguna ley, tal y como lo explicita Friedrich Schlegel en el célebre fragmento 116 del *Athenaüm*.

Como señala M. H. Abrams en la «Introducción» a su obra *El espejo y la lámpara* (1975: 15-58), el ideal de perfección artística basado en un perfecto equilibrio entre el deleite y la utilidad dominó el panorama de la crítica literaria desde Horacio hasta el siglo XVIII, así que puede decirse que se trata de la principal actitud estética del mundo occidental. Pero a finales del XVIII y principios del XIX el foco de atención se desplaza hacia el poeta, y lo que pasa a interesar realmente es la constitución mental del escritor, sus facultades para la composición artística, su creatividad. Antes, su invención y su imaginación estaban limitadas por el principio de la *mímesis*: había un modelo —la naturaleza— del que no debía apartarse, y unos autores —los clásicos— a los que tenía que imitar. Pero cuando el centro de atención se desplaza hacia el poeta, progresivamente se va exaltando la libertad creadora, la imaginación y la espontaneidad emocional del creador, lo que, en conjunto, puede denominarse el genio natural. Ésta es la base de las teorías expresivas del arte, con las que la poesía pasa a ser concebida como la exteriorización del interior del poeta. Así, el poema ya no es imitación, sino expresión de sentimientos: una especie de *catharsis* personal, de desahogo. Si la obra se refiere a aspectos del mundo externo, éstos sólo interesan en tanto en cuanto han pasado por el filtro de los sentimientos del poeta. Así, si con el Neoclasicismo la teoría literaria giraba en torno a la idea de *mí-*

mesis o *representación*, con el Romanticismo girará en torno a la idea de *expresión*. Expresión de sentimientos personales. De modo que la crítica literaria ya no se fijará en el valor representativo de la obra poética, sino en su valor expresivo, en su sinceridad y espontaneidad. Ya no importa que la obra sea fiel reflejo de la naturaleza real o de una naturaleza embellecida, sino que sea fiel reflejo del corazón del poeta. Lo que interesa no es ya el objeto contemplado, sino la emoción humana sentida frente a ese objeto. Lo sentimental domina el panorama literario en general, pero al escritor lo que le interesa especialmente es hablar de sí mismo, de lo que él siente, expresar sus sentimientos subjetivos, poner en primer plano su personalidad. El mundo entero es para él sólo la materia prima de sus vivencias, un pretexto para hablar de sus propias sensaciones. De este modo, el lector pasa a convertirse en un testigo de los conflictos íntimos del autor. La poética clasicista se basaba en la relación obra-realidad, y, de hecho, la mente del poeta era vista como algo esencialmente mecánico, pasivo, en el sentido de que tenía que limitarse a reflejar algo que existía e iba a seguir existiendo independientemente de lo que hiciera el artista; pero esta situación varía con la poética romántica, que no se basa ya en la relación obra-realidad, sino en la relación obra-autor, y la mente del poeta es vista como algo activo, creativo, configurador de una realidad antes inexistente.

El fuerte individualismo característico de los románticos —y para cuya comprensión es preciso tener en cuenta el influjo ejercido entonces por la filosofía del Idealismo— se traslada a la propia obra de arte. Ésta ya no tiene que ser bella, sino interesante. Y lo que la hace interesante es su carácter peculiar, su especificidad, aquello que permite diferenciarla de otras obras. O sea: su unicidad o su individualidad. Friedrich Schlegel hablaba en este sentido de lo *característico* para hacer referencia a un arte «que pone el énfasis en lo irrepetible, en lo único, en lo que individualiza» (D'Angelo, 1999: 164). El artista clásico y neoclásico tenía bastante con ajustar su obra a un modelo de belleza ideal, pero el romántico persigue la novedad, la originalidad, la singularidad, y para ello se desvía de normas y modelos, incluso hasta el punto de dar cabida en su obra a lo irregular, a lo deforme.

Volviendo ahora a la cuestión del predominio artístico de los sentimientos en el Romanticismo, podría decirse que este predominio es en realidad una manifestación de actitud escapista, pues lo que se produce es una huida desde el racionalismo hacia el sentimentalismo. Y al escaparse del intelecto frío y crítico, el artista romántico cae a menudo en el ámbito de lo irracional, de lo que no está sujeto al dominio de lo consciente, de lo oculto a la razón, de lo oscuro y de lo demoníaco, de lo misterioso, de lo nocturno, de lo fantasmal, de lo grotesco. Incluso cuando sigue su impulso irresistible a la introspección, a la autoobservación, descubre a veces una parte ignorada de sí mismo, un *alter ego* que es sentido «como un desconocido, un extraño, un forastero incómodo» (Hauser, 1998: 196). Piénsese que una de las características tradicionalmente asociadas a la idea de la inspiración es precisamente la extrañeza que la obra provoca incluso a su autor, que siente como si la hubiese escrito otro.

Aunque el predominio artístico de los sentimientos pueda ser visto como una manifestación de la actitud escapista de los románticos, lo más frecuente es que al hablar del escapismo romántico se piense en un escapismo temporal o en un escapismo espacial, es decir, en un interés por lo remoto en el tiempo y en el espacio (Berlin, 2000: 34). La nostalgia del pasado histórico —y la conciencia misma de historicidad— es algo que nace con el Romanticismo. Nunca antes existió esta nostalgia que hay que entender con un fuerte componente de idealización y que implica una clara problematización del presente. Aunque, por otra parte, la conciencia histórica de los románticos —ausente por completo en los neoclásicos del XVIII, que veían el desarrollo histórico como una «continuidad rectilínea» (Hauser, 1998: 184) y se acercaban a la historia en busca de proposiciones generales aplicables a los hombres de todas las épocas (Berlin, 2000: 53)— lleva a relativizar todo valor y a acordarse de su de-

terminación histórica. Es decir, en el fondo se sabe que nada es intemporal, que todo está sujeto a constante cambio y que, por tanto, la escala de valores del pasado no puede servir ya para el presente. Que es justo lo que no entendieron los ilustrados, para quienes había «ciertas entidades fijas, objetivas, universales y eternas» (Berlin, 2000: 54).

Herder fue una figura clave para que surgiera una conciencia del historicismo, de la evolución histórica, con su tesis de que todo individuo pertenece a un grupo cuyas características generales lo condicionan por completo, de modo que «el valor de una obra de arte debe analizarse en relación con el grupo particular al que se dirige» y con la intencionalidad del autor (Berlin, 2000: 90). Con esta idea, Herder obligaba a entender que para conocer una época del pasado es preciso llevar a cabo una reconstrucción histórica que permita conocer cuáles eran los ideales y el modo de vida de entonces, pues sólo si es juzgada desde sus propios parámetros —y no desde unos supuestos parámetros universales— puede una época ser verdaderamente comprendida.

Esta conciencia de la historización deviene sin duda uno de los aspectos más interesantes del Romanticismo. Paolo D'Angelo ha resumido bien las consecuencias que comportaba postular una comprensión histórica de los fenómenos literarios y culturales en general:

> Se cancelaba la posibilidad de considerar como tarea de la estética la fijación de cánones, reglas y modelos: si el arte es histórico, lo que vale como modelo para una época no puede valer para otra distinta. De tal suerte, no hay que detenerse demasiado en el análisis de las consecuencias de este principio para comprender que carece de sentido hablar de modelos en el arte, y que toda obra de arte constituye una individualidad que exige ser entendida en la situación particular en que ha surgido. También la crítica literaria y artística cambia entonces radicalmente de aspecto, deja de basarse en la comparación con una medida de belleza objetiva, o tenida por tal, y, en cualquier caso, ahistórica, y se propone ser comprensión y explicitación de los mundos singulares, los entes individuales, que son las obras de arte pensadas en su historia (1999: 47).

2. Friedrich Schlegel: *Diálogo sobre la poesía* (1800)

2.1. La crítica literaria de Friedrich Schlegel

Friedrich Schlegel (1772-1829) suele ser considerado la figura principal del Círculo de Jena y uno de los teóricos fundamentales del Romanticismo, su «mayor precursor, heraldo y profeta» (Berlin, 2000: 35). El *Diálogo sobre la poesía* pertenece a la considerada primera etapa de su obra, la que va de 1790 a 1802. Este ensayo ha sido reconocido por René Wellek como la obra maestra de Friedrich Schlegel, una obra en la que se concentra todo su talento y también en la que se dan cita sus ideas centrales. Es importante tener presente que Schlegel se sitúa en un punto de inflexión clave para la historia de la crítica literaria, entre la poética clasicista y la romántica, y esta situación de bisagra o de puente permite observar desde una óptica privilegiada el proceso evolutivo que experimentan la teoría y la crítica literarias a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Al situarnos con Schlegel en estas coordenadas históricas, en la encrucijada de dos estéticas, podemos asistir en gran medida a la etapa de transición que lleva de una a otra y ver así lo que suele ocurrir en esa zona de nadie que cada cierto tiempo aparece flanqueada por períodos culturales distintos, es decir, podemos ver cómo va agotándose la estética anterior, cómo va transformándose todo lo heredado y cómo van anunciándose nuevas inquietudes.

2.1.1. *La admiración por la Antigüedad*

Friedrich Schlegel —que no en vano consideraba a Winckelmann como uno de sus grandes maestros— es uno de los principales admiradores de la Grecia antigua en el Romanticismo. Es, de hecho, bastante frecuente hablar de su «grecomanía». Y es que, pese a las múltiples inquietudes intelectuales que demostró —empezó estudiando Derecho, pero a la vez asistía a clases de Medicina y de Matemáticas—, sus preferencias en este sentido se inclinaban por la Historia y por la cultura clásica, sobre todo por la filosofía y la literatura griegas. Desde luego, con este autor queda especialmente claro que los románticos no se opusieron nunca a la literatura clásica, sino al Clasicismo y Neoclasicismo, que es algo muy distinto. En realidad, Friedrich Schlegel empezó asumiendo los principios básicos del Clasicismo, pero fue distanciándose cada vez más de ellos hasta alcanzar una posición totalmente contraria a los mismos. Así, llegó un momento en el que declaró que la tarea del crítico literario consistía en expresar juicios de valor sobre las obras, pero sin reglas que le sirviesen de guía, sin principios universales. A su juicio, cada obra individual debía ser juzgada de acuerdo con los principios que llevase incorporados en sí misma, de modo que el crítico tenía que investigar, antes que nada, cuáles eran esos principios y, a continuación, juzgar si cumplía verdaderamente con ellos (Cranston, 1997: 37). Para ello, tenía que ser un especialista y también un tanto poeta, pues sólo quien posee sensibilidad poética —pensaba Schlegel— es capaz de descubrir el ideal inmanente de una obra literaria.

2.1.2. *La conciencia histórica*

Con el tiempo, Schlegel empezó a interesarse ya no sólo por la literatura de la Antigüedad, sino también por las literaturas modernas. Y lo hizo de una forma que supuso en gran medida un punto final a las posiciones adoptadas en la denominada *Querelle des Anciens et des Modernes*, pues en lugar de establecer comparaciones entre la literatura de la Antigüedad y la moderna para afirmar la superioridad de una de las dos sobre la otra, optó por acogerse a un punto de vista histórico y buscar, simplemente, qué era lo específico, lo distintivo de cada literatura (Juretscheke, 1983: 15). De este modo, estaba claramente postulando una comprensión histórica de los fenómenos literarios y culturales, es decir, estaba invitando a comprender que no pueden fijarse cánones, reglas y modelos universales porque, si el arte es histórico, lo que en una época sirve como modelo puede no servir para otra. Estas reflexiones —a partir de las cuales se entiende bien que René Wellek considere a Friedrich Schlegel el «padre de la hermenéutica o teoría de la comprensión», teoría desarrollada después, como se sabe, por Schleiermacher (Wellek, 1973: 13)— obligan a replantearse la idea tradicional de que el par clásico/romántico supone la última etapa de la disputa entre antiguos y modernos, pues si se adopta una visión totalmente histórica del desarrollo artístico, como hace Friedrich Schlegel, «deja de tener sentido la cuestión de la superioridad de lo moderno sobre lo antiguo o de lo antiguo sobre lo moderno» (D'Angelo, 1999: 51). El ejercicio comparativo sólo tiene sentido, desde esta perspectiva, para indicar peculiaridades, no superioridades. Descubrir esta idea supuso, sin duda, una de las grandes conquistas de la crítica romántica en general y de Friedrich Schlegel en particular. Aunque cabe precisar —como hace Hans Robert Jauss— que ya en Francia, en el cambio de época entre el Clasicismo y la Ilustración y como resultado de la *Querelle des Anciens et des Modernes*, había empezado a reconocerse «que las obras de los antiguos y los modernos se habían de juzgar como el producto de épocas históricas diferentes, es decir, en función de una medida relativa de lo bello, y no como un concepto absoluto de lo perfecto» (Jauss, 2000: 68). Con el Romanticis-

mo, esta auténtica conquista impide ya la defensa clasicista de un canon artístico prefijado, ahistórico, y permite prestar atención a formas antes desatendidas por estar demasiado alejadas del ideal de belleza establecido. Es así como se entiende la recuperación que hace el Romanticismo de una época como la Edad Media, antes tildada de oscura y de bárbara. Schlegel mismo se dedicó a estudiar la poesía de Ossian —aunque tenía sus dudas sobre la autenticidad de este poeta—, el *Edda* y el *Cantar de los Nibelungos*, y trazó un panorama favorable de la civilización medieval (Wellek, 1973: 36). Los clasicistas no tuvieron en cuenta un concepto hermenéutico tan importante como es la *distancia histórica* y, así, no pudieron comprender, como sí lo hicieron los románticos, «que las normas estéticas son variables, que la poesía medieval no es inferior a la clásica, sino sólo distinta, y que, antes que nada, es necesario ponerse en condiciones de entender los motivos de la diversidad, estudiando las épocas y las culturas en que se expresaron aquellas formas artísticas» (D'Angelo, 1999: 216). Desde luego, Friedrich Schlegel es un ejemplo paradigmático en este sentido. Consciente de la importancia de los conocimientos históricos —y también filosóficos— para ejercer una crítica literaria rigurosa, realiza en sus trabajos un esfuerzo considerable por comprender las creaciones más alejadas de su cultura reconstruyendo las características peculiares de cada época histórica. Fue así como se sentaron las bases de lo que tiempo después, en 1860, Adam Müller llamaría en sus *Lecciones sobre la ciencia y la literatura alemanas* «crítica mediadora» (*vermitteln*), una terminología que ya August Wilhelm Schlegel había utilizado (D'Angelo, 1999: 217-218). Este tipo de crítica es una invitación a superar las distancias históricas y geográficas que hacen que resulte difícil sintonizar con obras literarias basadas en criterios estéticos distintos a aquellos en los que se basan las obras con las que uno está mucho más familiarizado porque son las de su época o pertenecen a una época cercana a la suya. Es una crítica basada en la tolerancia, en un intento de comprensión, de diálogo, y, por tanto, está muy alejada del dogmatismo clasicista, que facilita más bien una *crítica comparativa* dispuesta a rechazar todo lo que no se ajuste a un determinado canon de «buen gusto». Hay que señalar, sin embargo, que, en rigor, Friedrich Shlegel sólo comparte con la crítica mediadora su ideal de tolerancia y su intención de superar la distancia histórica y geográfica que separa al crítico de la obra a la que se enfrenta, pues a la hora de la verdad —a la hora de ejercer la actividad crítica—, los representantes de la crítica mediadora actuaban de una manera muy distinta a como lo hacía Schlegel. Ellos se contentaban —y así lo ha señalado René Wellek (1973: 15)— con comprender la obra tras la reconstrucción histórica, con entender por qué era como era y no de otra forma. En rigor, no hacían crítica literaria porque no enjuiciaban. Schlegel actuaba de manera distinta. Tras la reconstrucción y la comprensión o interpretación, venía la crítica, la valoración. No tenía suficiente con decir que una obra era como era debido a tales y cuales circunstancias históricas; se sentía obligado a dar un paso más para valorar esa obra, para decir si, de acuerdo con los criterios estéticos vigentes en su época, podía ser considerada un logro artístico o no, si tenía calidad o carecía de ella.

2.1.3. *Poesía antigua y poesía moderna*

Una muestra del proceder crítico arriba señalado se advierte en el ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega*, un ensayo que Friedrich Schlegel empezó a escribir a los veintitrés años, contando ya con una sólida preparación clásica, y que demuestra cómo, pese a estar muy cerca aún de las coordenadas del Clasicismo, en seguida advirtió que lo distintivo de las literaturas modernas era su radical subjetivismo, su carácter absolutamente individualista (Sánchez Meca, 1994: 22). Y es que, pese a lo indicado en el título, en este ensayo, no sólo se trata de la literatura griega, sino que se dedica una importante parte al análisis de la

poesía moderna. De hecho, el grueso del ensayo es una comparación entre la literatura clásica y la moderna. Lo que parece interesar más a Schlegel es contraponer el carácter *natural* de la cultura antigua al *artificial* de la poesía moderna (D'Angelo, 1999: 54). A su juicio, las obras modernas se caracterizan por su ausencia de equilibrio y armonía, por dejar la sensación de un deseo insatisfecho, por estar dominadas por la anarquía, dado que se han borrado los límites entre los géneros literarios y entre la filosofía y la literatura; y además a los poetas lo único que les importa es ser originales, causar la sensación de novedad, sorprender al público. Por el contrario, las obras antiguas buscan sólo la belleza, el equilibrio, la perfección. Son obras *desinteresadas*, en el sentido kantiano del término —o sea: obras que no están condicionadas por intereses extra-estéticos—, mientras que los poetas modernos escriben pensando siempre en sus intereses particulares (Wellek, 1973: 19).

Antes de que Schlegel llegara a publicar este ensayo en 1797 —lo escribió entre 1795-1796— apareció otro de Schiller —*Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795-96)— en el que también la relación entre la naturalidad del arte antiguo y la artificialidad del moderno ocupaba un lugar central. Seguramente debió de molestar a Schlegel que un poeta de la fama de Schiller —al que al principio admiraba, pero al que llegó a odiar (Wellek, 1973: 13)— se le anticipara formulando tesis semejantes a las suyas y haciéndolo además de manera brillante. Una comparación entre el ensayo de Schiller y el de Schlegel permite advertir, sin embargo, diferencias notables. De todos modos, parece que, justamente a raíz de la lectura del ensayo de Schiller, Schlegel deja de considerar el arte griego como el *summum* de la belleza y la poesía moderna como una poesía excesivamente artificial, subjetiva, ligada a los intereses de su autor e impura por su mezcla y confusión de géneros, y empieza a sospechar que cada una responde a unas circunstancias históricas concretas.

Como ha señalado Hans Robert Jauss, los ensayos de Schiller y de Schlegel «se hicieron famosos como análisis de la literatura del momento y como pronósticos de la literatura futura», y coinciden también en suscitar ciertas expectativas acerca de una revolución estética acorde con el acontecimiento histórico de la Revolución francesa (Jauss, 2000: 67-68). Centrándonos ya en el de Schlegel, conviene precisar que la poesía antigua es, para él, la de los griegos, desde Homero hasta el siglo V, mientras que la moderna no es, como podría pensarse, la de los autores cercanos a él en el tiempo, sino la de «los autores posclásicos, o sea los autores *de las literaturas que se desarrollan en las distintas lenguas nacionales europeas a partir de la edad media*» (D'Angelo, 1999: 59). Así, la cultura artificial de la poesía moderna hunde sus raíces en la religión cristiana, que se opone a la naturalidad de la religión de los griegos. Aunque hay que matizar que toda poética que aun siendo posterior al mundo clásico trata de seguir sus reglas queda al margen del arte romántico. O sea: que el Clasicismo y el Neoclasicismo, aun surgiendo en un contexto cristiano, no son estéticas románticas para Schlegel. Los grandes poetas románticos son, a su juicio, autores como Dante, Petrarca, Boccaccio, Shakespeare o Cervantes.

2.2. PRINCIPALES IDEAS DEL *DIÁLOGO SOBRE LA POESÍA*

La perspectiva histórica adoptada en el ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega* —y que, obviamente, será central en el extenso trabajo titulado *Historia de la literatura antigua y moderna* (1812)— reaparece en el *Diálogo sobre la poesía*, texto escogido aquí como ejemplo del pensamiento de Friedrich Schlegel y que ha sido reconocido por René Wellek como la obra maestra de este autor, «en la que se apura y concentra todo su talento» (1973: 46). Lo primero que llama la atención es, desde luego, la forma escogida: el diálogo de tradición platónica. De este modo, Schlegel puede vehicular sus ideas a través de varios inter-

locutores, ofreciendo perspectivas distintas y huyendo —como ocurre con los diálogos de Platón— de cualquier forma de dogmatismo. Todos los interlocutores tienen derecho a hablar, a pronunciarse sobre el tema. Y en el *Diálogo sobre la poesía* cabe añadir que tienen derecho a pronunciarse *por extenso*. Pues a los interlocutores se les permite escribir un discurso sobre el tema tratado —la poesía— y leerlo luego ante los demás. Así lo hacen finalmente Andrés, Ludovico, Antonio y Marcos, que pronuncian, respectivamente, un discurso sobre las «Épocas cumbres de la literatura», un «Discurso sobre la mitología», una «Carta sobre la novela» y un «Ensayo sobre los diferentes estilos de Goethe en sus obras de juventud y de madurez». Tras cada lectura se discute el contenido del discurso, se hacen observaciones, se señalan los posibles errores y los aciertos: se dialoga. Esta dinámica conversacional es ideada por dos amigas, Amalia y Camila, que se percatan de que cada vez que su grupo de amigos se reúne para dialogar reina la confusión porque no se respeta ningún orden. Deciden entonces que cada interlocutor intervenga «exponiendo sus puntos de vista sobre cualquier aspecto del fenómeno poético, haciéndolo por escrito para mayor claridad» (Schlegel, 1983: 63). Y toman esta decisión desde el convencimiento de que «con ello la discusión ganaría en interés, intensidad y variedad de opiniones, tal y como debía ser, pues sin ello no habría esperanza de un conocimiento general» (Schlegel, 1983: 63). Queda clara, pues, la invitación a dialogar de manera ordenada para que todos tengan la oportunidad de expresarse y para que, con la pluralidad de perspectivas, se adquiera un conocimiento más perfecto sobre el asunto tratado.

Por otra parte, el hecho de que Friedrich Schlegel decida reflexionar sobre la poesía a través de un diálogo, es decir, acogiéndose a una forma artística, revela una característica interesante de la crítica romántica: la tendencia a hacer de la obra crítica una obra de arte. Escribe Paolo D'Angelo al respecto: «[...] el primer romanticismo, no sólo plantea la superación de las diferencias entre los distintos géneros de la literatura creativa —llamémosla así—, sino también la demolición de la barrera que separa la *poesía* de la *crítica*, el arte del discurso sobre el arte, la literatura de la teoría de la literatura» (1999: 206-207). Para corroborar lo acertado de esta observación basta leer lo que el mismo Friedrich Schlegel escribe en el texto que, a modo de introducción, precede al *Diálogo*: «Así como no podemos expresar lo humano sino imitativamente, a través de la forma y el color, tampoco se puede hablar de poesía sino poéticamente» (1983: 61). Está claro que estas palabras apuntan a una especie de «crítica creadora», como la denomina René Wellek, que no muestra, por cierto, demasiada simpatía hacia esta tendencia (1973: 18).

Otra característica importante de la estética romántica asoma también en el texto introductorio al *Diálogo*, cuando se refiere Schlegel a la inutilidad de las reglas cuando se trata de poesía porque ésta surge de manera espontánea. Éstas son sus palabras:

> No es necesario que alguien intente, por medio de teorías racionales o discursivas, mantener, propagar, provocar o inventar la poesía, o, incluso, como quiere la Poética, conferirle un código penal. Así como los seres vivos, animales o plantas, surgieron espontáneamente sobre la superficie del planeta, saliendo de las profundidades a la luz, y todo se pobló de seres que se multiplicaban alegremente; así la poesía brota espontáneamente de lo más hondo y primigenio del alma humana, cuando el rayo cálido del sol divino la toca y fecunda (1983: 61).

2.2.1. *Las épocas literarias*

Como ya se ha insinuado antes, en el *Diálogo* sobre la poesía reaparece la perspectiva historicista que Schlegel había adoptado con anterioridad en sus trabajos de investigación. Es clave en este sentido el discurso pronunciado por uno de los interlocutores, Andrés, que ver-

sa sobre las principales épocas de la literatura. Desde el principio deja claro este personaje cuál va a ser la base de su análisis, pues afirma que «el arte descansa sobre el saber, y la ciencia del arte es su historia» (1983: 65). Desde este convencimiento —que es, por supuesto, el convencimiento del propio Schlegel—, Andrés realiza un recorrido bastante exhaustivo por la historia de la literatura universal, destacando sus mejores épocas y autores. La perspectiva histórica es siempre dominante, y él mismo se encarga de remarcarlo. Así, asegura que para apreciar el valor artístico de una obra o de las obras de una época entera lo que «el hombre razonable» tiene que hacer es dejar «toda creación en su esfera de origen para enjuiciarla exclusivamente de acuerdo con su ideal propio» (1983: 69). La invitación a la reconstrucción histórica, a no enjuiciar nada desde un punto de vista equivocado, desde principios actuales o desde prejuicios que distorsionan la realidad, es evidente. Schlegel sigue claramente el camino abierto por los pensadores ilustrados, que decidieron —y se advierte aquí una clara contradicción entre la postura historicista ilustrada y la estética conservadora del Clasicismo (Jauss, 2000: 78)— revisar los prejuicios heredados y descubrir por sí mismos la verdad. Aunque, por supuesto, la perspectiva histórica adoptada por Schlegel es ya más madura, más consciente, y ofrecerá importantes resultados. De todos modos, no está exenta de ciertas arbitrariedades. Pues, en el fondo, del discurso pronunciado por el personaje Andrés se desprenden los gustos personales de Schlegel, y no puede hablarse entonces de un rigor historicista absoluto. Claro que este rigor no es más que una utopía, pues nadie puede trasladarse a otra época y reconstruirla sin que se filtren en su análisis, o bien ciertos prejuicios heredados, o bien prejuicios provenientes de los gustos personales, o bien una combinación de ambas cosas, que es, de hecho, lo que destaca Gadamer cuando asegura que toda interpretación es el resultado de la interrelación entre dos aspectos: la personalidad del intérprete y la pertenencia de éste a una determinada tradición. Schlegel es consciente de que tiene que liberarse de los prejuicios heredados de la tradición —de los postulados del Clasicismo, por ejemplo—, pero no consigue controlar los otros prejuicios, los que delatan sus gustos personales. Así, aunque crea ser objetivo en su panorámica histórica sobre la literatura universal, lo que su recorrido muestra es, claramente, una profunda admiración por la literatura griega clásica. Conoce a fondo sus principales géneros, sus principales recursos y, desde luego, a sus principales autores. Safo, Píndaro, Esquilo, Sófocles y Aristófanes le parecen genios poéticos «que no han vuelto a repetirse» (1983: 68). No es tanta su admiración por la literatura latina. De hecho, piensa que «los romanos tuvieron sólo un breve acceso de poesía, durante el cual se esforzaron en apropiarse el arte de los modelos griegos» (1983: 69). Y aunque cita a varios autores de la literatura latina, hay también —así lo ha subrayado Juretschke (1983: 23)— alguna omisión imperdonable, como la de Virgilio. Cabe destacar, por otra parte, su admiración por tres poetas italianos que le parecen «la cumbre del estilo antiguo»: Dante, Petrarca y Boccaccio (1983: 72). Otros autores a los que nombra con suma admiración, y cuyas principales obras analiza, son Cervantes y Shakespeare. Pone al descubierto, además, su desprecio absoluto por el Clasicismo francés. Escribe, por ejemplo:

> Así, derivando de abstracciones y razonamientos superficiales, de una interpretación errónea de la Antigüedad y de un talento mediocre, surgió en Francia un sistema, amplio y coherente, de falsa poesía, basado, a su vez, en una no menos falsa teoría de la literatura. A partir de ahí se difundió por casi todos los pueblos europeos la aberración espiritual y enfermiza del «buen gusto». Franceses e ingleses se crearon su respectivo «Siglo de Oro» y erigieron sus panteones nacionales a base de escritores que, debiendo representar sus valores clásicos, no serían dignos de figurar ni en la más exhaustiva historia del arte literario (1983: 75-76).

Pese a su opinión del Clasicismo francés, Schlegel reconoce que también en Alemania se extendió la idea «de la necesidad de un retorno a los antiguos y a la naturaleza», una idea

que prosperó gracias a un serio estudio de los modelos clásicos, tarea en la que Winckelmann destacó sobremanera, corrigiendo los errores de percepción que, por culpa de los clasicistas, se tenían sobre la Antigüedad y permitiendo así que esta época pudiera ser realmente conocida y justamente admirada (1983: 76). El resultado fue la posibilidad de que surgiera un poeta genial como Goethe. El interés, y la admiración, de Friedrich Schlegel por este poeta se descubre todavía más en el hecho de que otro de los interlocutores del *Diálogo sobre la poesía*, Marcos, lea después un *Ensayo sobre los diferentes estilos de Goethe en sus obras de juventud y de madurez.*

2.2.2. *La mitología*

Después del discurso de Andrés, es Ludovico quien pronuncia el suyo, un *Discurso sobre la mitología.* Este texto es un claro ejemplo de cómo, aunque los autores románticos recrearan mitos paganos, en el fondo sabían —y hay que destacar aquí su conciencia de la historicidad— que aquellos mitos eran antiguos, que pertenecían a otra época y que lo que había que hacer era crear mitos nuevos, modernos. Que era necesario producir seriamente una nueva mitología, cuestión ésta que, en realidad, fue tratada a fondo sólo en Alemania, pues no tuvo luego demasiado eco en los otros romanticismos europeos.

Ya en los inicios de su *Discurso sobre la mitología,* resume Ludovico cuál es el motivo principal que lo ha llevado a reflexionar sobre este tema concreto:

> El poeta moderno tiene que buscar sus recursos en su interior y muchos lo han hecho maravillosamente, pero hasta ahora cada uno por su cuenta, siendo cada obra como una creación de la nada.
>
> Voy al grano. De lo que carece nuestra poesía, ésta es mi tesis, es de un centro de gravedad como el que constituía la mitología para la poesía antigua, y lo esencial de la inferioridad de la poesía moderna frente a la antigua se puede resumir en pocas palabras: no tenemos mitología. Pero añado: estamos próximos a recibir una, o mejor dicho, ya es hora de que colaboremos al advenimiento de una mitología (1983: 82).

Como antes Winckelmann, Schlegel ofrece en su ensayo una visión de la poesía de la Antigüedad como un todo compacto, prácticamente como un único poema «indivisible y perfecto», como un «gran conjunto, en el que todo encaja perfectamente bajo la acción de un mismo espíritu que se expresa de formas distintas» (1983: 82). Y esta imagen unitaria de la poesía griega es lo que quiere recuperar para su propia época, aunque, por supuesto, sabe que el resultado tendrá que ser distinto e incluso no descarta que pueda llegar a ser más perfecto. Lo que no le parece correcto es que la poesía moderna siga utilizando, como hacen todas las tendencias clasicistas siguiendo el principio de la imitación poética, símbolos ajenos, los de la Antigüedad clásica, en lugar de buscar símbolos propios (Juretschke, 1983: 259). A su juicio, la poesía y la mitología iban de la mano en la Antigüedad, formaban «un todo indivisible» y suponían una especie de floración espontánea surgida ante la admiración de la naturaleza, de la realidad en torno (1983: 82). En el caso de la poesía moderna, la nueva mitología —expresión que hace referencia a la vinculación entre lo poético y lo mitológico o religioso— no puede nacer ya —asegura Schlegel— de ese contacto con la naturaleza, sino de «las más hondas profundidades del espíritu» (1983: 82). Es obvio en este punto el influjo de la filosofía idealista. Schlegel, para quien el idealismo es «el gran fenómeno intelectual de nuestro siglo» (1983: 83), ha aprendido de Kant que la realidad es incognoscible, que el hombre sólo puede tener contacto directo con lo aparencial, lo fenoménico, y no con la cosa *en sí,* la esencia, el *noúmeno.* Difícilmente puede ser, pues, la realidad conocida fruto de una

gran admiración. Pero, además, Schlegel ha aprendido del idealismo de Fichte, con su radical subjetivismo, que la única certeza que el hombre puede tener es la de la existencia de sí mismo, de su conciencia, de su yo, y que todo lo que sobrepasa los límites del yo —todo lo que es *no-yo*— existe sólo como fruto de la imaginación misma del yo. No es extraño, así, que crea que la nueva mitología tendrá que surgir de las entrañas del yo, del individuo, que es de donde surge, en definitiva, toda la realidad.

2.2.3. *La ironía*

No es precisamente el *Diálogo sobre la poesía* un texto representativo sobre el tema de la ironía, pero sí se alude en él, aunque sólo de pasada, a este concepto, y se hace, además, de forma que recuerda la concepción kantiana del arte como actividad desinteresada y, sobre todo, la idea schilleriana del arte como juego (Wellek, 1973: 22). Dice allí Schlegel a través de uno de sus personajes:

> De todo poema, aun del más popular como el drama, exigimos una cierta ironía; exigimos que acontecimientos y personas, es decir, el juego de la vida sea concebido y representado como tal juego. Esto me parece lo esencial y creo que en ello radica todo lo demás, todo aquello que excite, mueva, ocupe y deleite el sentido, el corazón. La inteligencia o la imaginación será sólo una señal, un medio oportuno para elevarnos a la contemplación del conjunto (1983: 88-89).

Ha habido muchas interpretaciones de lo que Schlegel quería decir cuando hablaba de «ironía». Para Isaiah Berlin, por ejemplo, la ironía está basada en una burla contra cualquier forma de convención, de estabilización, de «congelamiento de la corriente de vida» (Berlin, 2000: 157). Lo que el concepto de ironía indica es —en opinión de Berlin— que a toda afirmación considerada verdadera le corresponden otras afirmaciones contrarias y también verdaderas. Es obvio que lo que Schlegel quiere es enfrentarse a las leyes de la lógica, escapar de ellas, y sobre todo cuando se trata de una lógica que adopta la forma de reglas artísticas universales y eternas, como son las del Clasicismo (Berlin, 2000: 157). Él prefiere —y lo dirá en varias ocasiones, tomando un término de Goethe— los *arabescos*, cuya forma artística no es precisamente cerrada, estable y eterna, sino completamente abierta, fruto de un juego travieso, e irónico, de la imaginación (Wellek, 1973: 28). Con la ironía, pues, se pretende rechazar la idea de que existe una naturaleza para las cosas, de que hay una estructura estable. Aunque lo cierto es que esta interpretación de la ironía —que es la interpretación más habitual— está totalmente condicionada por la lectura que de este concepto hizo Hegel, y después Kierkegaard, que lo entendían como negación radical de toda gravedad, de toda seriedad, de toda objetividad, en favor del arbitrio del sujeto romántico, que puede hacer y deshacer a placer, disolviendo, si quiere, todos los valores establecidos. Desde este punto de vista, la ironía se caracteriza sobre todo por su «acción destructiva», y no es extraño así que Hegel —que ya desde las primeras páginas de la *Fenomenología del Espíritu* muestra su desdén por el movimiento romántico— la rechazara convencido de que era pura negatividad y de que aniquilaba todo lo considerado «grande, noble y sagrado, precipitando en el nihilismo, el descreimiento y la anarquía» (Sánchez Meca, 1994: 10-11). Pero, según Paolo D'Angelo, esta interpretación no se ajusta exactamente a lo que Friedrich Schlegel entendía por ironía cuando a partir de 1797 empezó a utilizar este término. D'Angelo cree que, tal y como lo maneja Friedrich Schlegel, el concepto de ironía está mucho más cerca de la ironía socrática que de la ironía de la retórica clásica —centrada esta última en la afirmación de una cosa para significar en realidad lo opuesto—. Lo que a Schlegel le interesa —siempre según

D'Angelo— es la copresencia en ciertas situaciones de dos elementos considerados en principio contradictorios: el engaño —o la ficción— y la conciencia del engaño. Es decir: el artista tiene que controlar su obra de manera que el lector o espectador se deje llevar por la ficción pero, a la vez, consiga distanciarse lo suficiente como para ser consciente de que está justamente ante eso, ante una ficción. La situación es desde luego paradójica y la ironía es para Schlegel precisamente «la forma de la paradoja» (D'Angelo, 1999: 127).

2.2.4. *Poesía romántica y poesía moderna*

El tercer interlocutor que interviene en el *Diálogo sobre la poesía* es Antonio, que lee su *Carta sobre la novela*. En este texto, no tarda Schlegel en clarificar que no hay que confundir la poesía romántica con la moderna. Lo romántico está, dice él, «en los modernos más antiguos, en Shakespeare, en Cervantes, en la poesía italiana, en aquella edad de la caballería, del amor y de los cuentos, de donde deriva precisamente el término y su contenido» (1983: 97). O sea, que lo romántico remite, para Schlegel, a la Edad Media y al Renacimiento, este último en su versión menos clasicista, como lo demuestra el hecho de que sean Shakespeare y Cervantes las principales figuras citadas y de que los autores franceses apenas existan para él. Pero a la vez lo romántico es, según Schlegel, algo a lo que la literatura moderna más exquisita tiende también, intentando recuperarlo porque se ha adquirido conciencia de que «lo romántico no es sólo un género, sino también un elemento de la poesía que puede dominar o estar presente en mayor o menor medida, pero que en ningún caso puede faltar» (1983: 97). Desde este convencimiento, Schlegel critica a quienes piensan que la novela tiene que constituirse en un género propio, pues cree que «una novela es un libro romántico» y esto significa que, como lo romántico, lo novelesco tiene que estar, en mayor o menor medida, en toda manifestación literaria. Y al revés: toda novela, por ser romántica, tiene que presentar elementos pertenecientes a otros géneros literarios, tienen que incorporarse todos los géneros. Así se entiende esta afirmación de Antonio:

> Yo no puedo imaginar una novela, sino como una mezcla de narraciones, cantos, y otras formas diversas. Cervantes no compuso sus novelas de otra forma e incluso Boccaccio, por lo demás tan prosaico, adorna su colección con un engarce de canciones. Si hay una novela donde no tenga lugar un fenómeno tal, depende entonces más de la individualidad de la obra que del carácter del género, del que será una excepción ocasional (Schlegel, 1983: 98).

Está claro que, con esta concepción de la novela, Schlegel —y no hay que olvidar que es autor de *Lucinda*, una novela en la que se dan cita, aunque sin demasiado acierto, el idilio, la carta, la confesión, etc.— borra las barreras entre los distintos géneros literarios y, además, instituye un canon totalmente distinto al fijado por la poética del clasicismo, un canon —el nuevo— marcado por nombres como Dante, Shakespeare o Cervantes. Es interesante lo que dice Paolo D'Angelo sobre el primero de estos aspectos, el de la ruptura con las clasificaciones genéricas que protagoniza la novela:

> La novela funde lo dramático, lo lírico, lo épico; el auténtico «imperativo romántico» reclama la comunión de todos los géneros poéticos. Deberemos concluir que, paradójicamente, lo que constituye la novela en cuanto género es precisamente su a-genericidad, su estar siempre más allá del género (D'Angelo, 1999: 192).

Decir que en la novela se funden todos los géneros y que en todos los géneros tiene que existir un aire novelesco es afirmar que existe, en definitiva, un único género literario sin lí-

mites, en constante fase de formación, es decir: un género *progresivo*. Este adjetivo remite directamente al fragmento 116 que Schlegel publicó en la revista *Athenaüm*, donde se lee que «la poesía romántica es una poesía universal progresiva» (1983: 130). Esa «progresividad» a la que alude Schlegel se entiende bien desde su concepción de la novela como un género que está formándose, pues lo que se quiere decir es, en definitiva, que la poesía romántica se caracteriza por protagonizar un «proceso de infinita superación de los límites entre géneros» (D'Angelo, 1999: 194). En el fragmento citado se leen unas palabras claves al respecto. Afirma allí Schlegel:

> El género de la poesía romántica está continuamente formándose, condición ésta que precisamente constituye su esencia propia, de tal manera que ella es un eterno hacerse y nunca puede existir totalmente. Ninguna teoría puede agotarla y sólo una crítica adivinatoria podría atreverse a caracterizar su ideal. Esta poesía es la única infinita y la única libre, haciendo valer como su primera ley el que el arbitrio del poeta no tolera sobre sí ninguna ley. La poesía romántica como género [Dichtart] es algo más que un género poético [Dichtkunst], y se podría decir que es el arte poético mismo, pues en cierto sentido, toda poesía es o debe ser romántica (1983: 131).

Como se ve, Schlegel —que remite repetidamente a los derivados del sustantivo alemán *Dichtung* (arte literario, en general)— se pronuncia en los mismos términos cuando habla de la novela y cuando habla de la poesía romántica, como si identificara ambos conceptos, identificación que queda de hecho insinuada en esa frase antes citada de que «la novela es un libro romántico» y en el parentesco etimológico —con el que sin duda juega Schlegel— entre *romantich* (romántico) y *Roman* (novela) (Wellek, 1973: 20). En cualquier caso, está claro que, para Schlegel, la novela es, debido a su forma caótica, «el lugar apropiado para la expresión de lo infinito» (Sánchez Meca, 1994: 24). Pero, además —y esto es también evidente—, Schlegel piensa que la verdadera novela es mucho más que un libro y mucho más que un género literario; es la esencia misma de toda la literatura, unión de poesía, ciencia, filosofía y retórica, tiene un carácter enciclopédico, es un libro de libros, una especie de Biblia, un libro absoluto (D'Angelo, 1999: 200). Precisamente en esta característica de ser enciclopédica, de abarcarlo todo, se descubre su universalidad, el otro rasgo que permite identificarla con la poesía romántica en general, pues recuérdese que Schlegel habla de una poesía *universal progresiva*, y ambas cualidades posee también la novela de acuerdo con las ideas del propio Schlegel. Cabe decir, además, que, según esta concepción de lo novelesco —concepción, por cierto, en gran medida compartida por Novalis y Schelling—, la verdadera novela —máxima expresión de lo que Schlegel acabará denominando «poesía trascendental»— parece más bien algo del futuro, algo que está por venir, que no ha llegado aún. Como escribe Manuel Asensi interpretando esta cuestión: «La poesía trascendental no es una noción ni descriptiva ni prescriptiva, sino proyectiva, lo cual quiere decir que existe sólo como proyecto de futuro» (1998: 351). Y lo más parecido a ese ideal es para Schlegel —y pronto para prácticamente todos los románticos— sin duda el *Quijote* de Cervantes, novela que será mucho más apreciada que *Wilhelm Meister* de Goethe. Dejando a Cervantes de lado, cabe reconocer, con René Wellek, que las novelas de Thomas Mann, de Joyce y de Kafka se acercan bastante al ideal imaginado, profetizado por Schlegel (Wellek, 1973: 28). Hay que hablar en términos de *ideal*, de ideal utópico, porque la «progresividad» inherente a la novela —y a la poesía romántica en general o, si se prefiere, a la poesía trascendental— impide que pueda pensarse verdaderamente en un final. Lo que entra en una progresión infinita está condenado a no acabar de formarse jamás. Es decir: a no tener *una forma*. Es más: a aspirar eternamente a tenerla. De ahí que la novela sea el ejemplo paradigmático de *obra abierta*. Que

sea una especie de *arabesco*, como diría el propio Schlegel. Que sea, en fin, indefinible, puesto que definir es limitar y ni la novela, ni la poesía romántica en términos generales, ni el hombre romántico aceptan límites. Por otra parte, el hecho de que se esté hablando de una literatura —la romántica— condenada a aspirar siempre a un ideal inalcanzable hace pensar en la célebre insatisfacción o nostalgia *(Sehnsucht)* de los románticos, en ese sentimiento angustioso de desear siempre lo que no se posee y de no poder dejar de desearlo, de verlo únicamente como objeto de deseo y nunca como objeto alcanzable. De hecho, cuando el romántico cree poseer lo que ha perseguido, tarda muy poco en descubrir que la posesión no colma sus aspiraciones y se consume de nuevo por el deseo.

Puede concluirse esta cuestión de la poesía trascendental —y, por extensión, de la novela— afirmando que ésta se distingue —mejor: se distinguiría— sobre todo por su carácter omnicomprensivo, por reunir en un mismo espacio discursivo todos los géneros literarios y todas las formas de escritura y de pensamiento en general, incluyendo en sí misma, además, su propia crítica y descripción. Como ha señalado Manuel Asensi, esta autorreflexividad —aplicación, en definitiva, de la filosofía de Fichte a la poesía— implica una idea innovadora en el ámbito de lo literario: la idea de que «la crítica literaria no es algo que se añade al texto literario, algo de lo que se habría podido prescindir, sino algo que completa dicho texto al que, sin el discurso crítico, le faltaría un elemento clave para su propia constitución» (Asensi, 1998: 356).

2.2.5. *La síntesis de lo clásico y lo moderno: Goethe*

El último de los interlocutores que participa leyendo un discurso en el *Diálogo sobre la poesía*, Marcos, lo hace con el *Ensayo sobre los diferentes estilos de Goethe en sus obras de juventud y de madurez*, texto que ilustra perfectamente cómo Friedrich Schlegel impone una comprensión histórica de todos los fenómenos que convierte en objetos de investigación. En este ensayo se procede a analizar la evolución interna de la obra de Goethe a partir de la comparación entre los distintos estilos utilizados en ella. El resultado es una imagen de Goethe como maestro de una escuela en la que se reúne lo antiguo y lo moderno, la tradición clásica con el espíritu de la modernidad. En opinión de Schlegel, «esta gran combinación abre una perspectiva inmensa sobre lo que debe ser la suprema tarea de toda poesía: la armonía de lo clásico y lo romántico» (1983: 106). Según Juretschke, la maniobra llevada a cabo por Friedrich Schlegel en este sentido obedece a la intención de encontrar un autor clásico para Alemania, que estaba acomplejada al respecto frente al gran pasado literario de países como Italia, Francia o Inglaterra. Es decir: Schlegel estaría tratando de llenar con su estudio sobre Goethe el vacío de una Alemania que no disponía de clásicos como los reverenciados en los países citados (Juretschke, 1983: 25). Precisamente este vacío había intentado llenarse ya con el culto a Shakespeare característico de los representantes del *Sturm und Drang*, un culto del que había participado el propio Goethe. Con el estudio de Schlegel sobre este autor que «por primera vez concilia la poesía de los antiguos y los modernos», Alemania abrigaba la promesa «de un progreso ilimitado» (1983: 106). Schlegel piensa, incluso, que el influjo de la obra de Goethe será más importante que el ejercido por Cervantes con su *Quijote* y Shakespeare con *Hamlet*, «las dos obras de arte más elaboradas e inteligentes de la poesía romántica» (1983: 106). Más exactamente, Schlegel cree que Goethe será para el futuro, como lo es ya para el presente, lo mismo que Dante fue para la Edad Media (1983: 107).

2.2.6. *La apología del método histórico*

El *Diálogo* concluye con una especie de apología del método histórico seguido en todas las intervenciones. Schlegel —cuyos trabajos han sido justamente considerados «la base de la moderna historiografía» (Asensi, 1998: 344)— hace afirmaciones muy interesantes al respecto. Merecen destacarse, por ejemplo, estas palabras que muestran claramente cuál es el sentido de la crítica literaria para Friedrich Schlegel:

> En última instancia, cualquier comunicación de un juicio estético, por muy artificiosamente que esté preparada, no es más que una invitación a que cada uno intente concebir y determinar lo más claramente posible su propia impresión, y a que considere lo expuesto por otros digno de reflexión, para ver si está de acuerdo o no y reconocerlo llanamente (1983: 108-109).

El tono no podría ser menos dogmático, ni más clara la invitación al diálogo, al contraste de opiniones, a reconocer la utilidad que las opiniones ajenas pueden tener para conformar y dar solidez a la propia. Pensando precisamente en esta defensa implícita de la pluralidad, Diego Sánchez Meca ha sugerido la posibilidad de que las duras críticas que Hegel dedica a la obra de Friedrich Schlegel obedezcan al reconocimiento, por parte del primero, de que en la obra del segundo se advertía «un proyecto alternativo en el que se trataba de desvincular la reflexión de la dimensión constrictiva de un discurso que se autoconcibe como discurso de la verdad» (Sánchez Meca, 1994: 12). Es cierto que, desde esta perspectiva, se hace difícil pensar en la posibilidad de la crítica literaria como una ciencia objetiva, pues cada cual puede tener sus propios gustos y encontrar argumentos para defenderlos. Así lo reconoce Schlegel, pero confía en que pueda existir una ciencia del arte bastante objetiva si se adopta la «visión histórica» que su *Diálogo sobre la poesía* propone como método de investigación, pues sólo esa perspectiva histórica puede garantizar unas bases sólidas, firmes, a todo estudio, y ser así «tan esencial para orientarnos en el presente y, al mismo tiempo, para acordarnos de elevarnos al pasado, así como para trabajar de cara a un futuro mejor» (1983: 109). Hay que entender que Schlegel no postula un método histórico relativista, que era el que imperaba en la Alemania del momento, es decir, un método que se acercaba a los datos históricos sin valorarlos críticamente, sin pronunciarse sobre ellos. Para él, este método del relativismo histórico era tan erróneo como una teorización ahistórica o como una crítica meramente «exclamativa» —por utilizar un término de René Wellek (1973: 17)—, basada ésta en una mera sucesión de elogios, sin ninguna aportación de interés. Lo que había que hacer era, en opinión de Schlegel, adoptar una visión histórica para comprender mejor los fenómenos literarios —y artísticos en general— y poder luego analizarlos, valorarlos, criticarlos. Este tipo de crítica podría ser denominado «crítica productora» o «incitadora», pues lo que en última instancia se pretende —y así lo confesó el propio Schlegel— es que la crítica no sea un mero comentario a la literatura ya existente, sino una contribución a que se produzca una nueva literatura, incitando, orientando a los escritores del momento (Wellek, 1973: 18).

Conviene dejar claro que la crítica defendida por Schlegel está en las antípodas del Clasicismo; no se basa en reglas y modelos universales, sino en una búsqueda de la unicidad de cada obra, de su singularidad. Schlegel utiliza el término «caracterizar» o «caracterización» para referirse a este objetivo crítico centrado en lo individual, en la reconstrucción de lo peculiar de cada obra. La defensa de un radical individualismo típica de los autores románticos se advierte también en este aspecto. Para el Romanticismo, lo importante no es que una obra sea bella por ajustarse a un ideal de belleza establecido y alcanzable mediante ciertas recetas basadas en una serie de normas artísticas de obligado cumplimiento; lo importante de veras es que la obra resulte interesante. Y lo que la hace interesante es su carácter peculiar, su especificidad, aquello que permite diferenciarla de otras obras. O sea: su unicidad o su indi-

vidualidad. Éste es justamente el sentido que tiene en las obras de Friedrich Schlegel el concepto de lo *característico.*

2.2.7. *El* Witz

Un concepto sobre el que trabajó constantemente Friedrich Schlegel, y que, pese a no aparecer en el *Diálogo sobre la poesía* es importante tener bien presente, es el de *Witz*, que no se corresponde con la palabra española «chiste», sino que en lengua alemana adquiere el sentido más general de «gracia» o «agudeza» (Arnaldo, 1994: 13). El *Witz* supone la capacidad de reunir lo desemejante, de buscar algún punto de contacto entre realidades completamente disímiles, alejadas, y en este sentido es evidente el parecido entre el *Witz* de los románticos y la idea que del *concepto* se tenía en el siglo XVII, tal y como aparece presentado este término en la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián, o en la filosofía de John Locke. Pero el *Witz* —cuyo rasgo distintivo es, como en el concepto, la brevedad—, no sólo implica exprimir la correspondencia que se halla entre los objetos, presentando así emparejamientos sorprendentes —en este sentido se lo comparaba con un «cura disfrazado, que consigue casar a todas las parejas»—, sino también «la facultad de instituir comparaciones entre magnitudes a primera vista inconmensurables, como cuando se efectúa el salto de lo material a lo espiritual» (D'Angelo, 1999: 137). Así lo entendieron la mayoría de los románticos, sobre todo Richter, pero Friedrich Schlegel hizo alguna innovación al respecto. Para él, el *Witz* no era la capacidad ingeniosa de poner en contacto dos ideas, sino de unir momentáneamente lo finito y lo infinito. Esta unión es sinónimo de totalidad, de lo absoluto, de lo divino. De algo que sólo puede ser presentido, adivinado, y luego inmediatamente perdido. Es algo parecido a la mística: un contacto fulminante con la divinidad, con lo infinito. Es una chispa de genialidad que hace converger en un mismo punto inteligencia y fantasía, y de este modo se alcanza el mayor conocimiento posible. En esta versión del *Witz*, la brevedad ya no es indispensable: toda una obra —de Cervantes, de Shakespeare, por ejemplo— puede ser síntoma de esa chispa genial. Así puede decirse que existen en el Romanticismo dos versiones del *Witz*, una inferior, vulgar, identificable con la agudeza, con la frase ingeniosa, y otra superior, trascendente, que remite a una facultad cognoscitiva (D'Angelo, 1999: 142-143). Y, aunque toda una obra maestra —una novela, un drama, etc.— pueda ser vista como ejemplo de *Witz*, existe una forma que es la que esencialmente se corresponde con esta segunda versión, superior, del *Witz*: el fragmento. Para los representantes del primer Romanticismo —especialmente para Friedrich Schlegel—, el fragmento es como una pequeña obra de arte. Es la condensación de un pensamiento brillante. No es un esbozo que luego deberá ser ampliado: está completamente terminado. Aunque esto no es incompatible con el hecho de que algunos fragmentos fueran para algún autor breves apuntes a partir de los cuales podían crearse luego obras teóricas. Éste es el caso de Friedrich Schlegel, que escribió muchísimos fragmentos —miles de ellos—, publicó varios en revistas como *Lyceum* o *Athenaüm*, y luego recogió los pensamientos así esparcidos para edificar algunos de sus ensayos más importantes.

3. **William Wordsworth: *Preface to Lyrical Ballads* (1800)**

3.1. Presentación del *Preface*

El prefacio que William Wordsworth (1770-1850) antepone a la segunda edición de *Lyrical Ballads* suele ser considerado como el manifiesto del Romanticismo inglés, el texto cla-

ve que marca la ruptura con el Neoclasicismo (Wellek, 1973: 151). De hecho, suele señalarse generalmente el inicio del Romanticismo inglés con la primera publicación —anónima, aunque los autores fueran Wordswoth y Coleridge— de las *Baladas Líricas* (1789). Fue éste un libro absolutamente revolucionario. Proponía para la poesía nuevas palabras, nuevas imágenes, nuevos modelos de versificación basados en la poesía popular y en la poesía renacentista, nuevos temas, etcétera, y los lectores veían cómo el libro rompía con el canon neoclásico vigente y presentaba poemas a veces demasiado oscuros, otros pueriles, etc. (Corugedo/Chamosa, 1994: 52). Aunque no inmediatamente, lo cierto es que este poemario gozó de un éxito considerable y por eso Wordsworth se animó a publicar una segunda edición —esta vez con su nombre, pese a que cuatro poemas eran de Coleridge— en 1800, acompañada de un prólogo o prefacio en el que trataba de justificarse la nueva forma de hacer poesía (Sánchez Fernández, 1999: 11). Dos años después, en 1802, aparecerá la tercera edición de las *Baladas Líricas* con un «Apéndice sobre la dicción poética» en el que Wordsworth retoma y matiza algunas de las ideas expuestas en el *Preface* a la segunda edición.

3.2. SOBRE LA LENGUA POÉTICA

En el «Prefacio», Wordsworth se opone a la poesía del XVIII y al verso sujeto a medida y afirma que el auténtico lenguaje de la poesía tiene que seguir otros derroteros. Hay que tener en cuenta que a fines del XVIII la lengua poética había entrado en una fase de automatización de recursos, se utilizaban todavía los que procedían de la poesía de Dryden. El mismo Wordsworth los había utilizado, sobre todo para su poesía descriptiva, pero luego evolucionó en una dirección distinta y empezó a sentir que esos recursos de la poesía dieciochesca eran claramente defectuosos, sobre todo muy artificiales (Wellek, 1973: 152). Frente a ellos, va a proponer un nuevo estilo desde el convencimiento de que está renovando, no sólo la lengua poética, sino también enriqueciendo la lengua hablada. Así, se mostrará en contra de la ampulosidad y la artificialidad retórica de la poesía neoclásica y defenderá, por una parte, un cierto naturalismo poético —que le lleva a identificar la auténtica poesía con el habla de las clases medias e inferiores de la sociedad— y, por otro lado, la espontaneidad, hasta el punto de llegar a afirmar que «toda buena poesía consiste en el espontáneo desbordamiento de intensas emociones» *(the spontaneous overflow of powerful feelings)* (1999: 41).

Respecto a su idea de que hay que inspirarse en el modo de hablar de la gente rústica y en sus costumbres, hay que tener en cuenta que Wordsworth escribe este prefacio cuando la Revolución francesa ha cambiado radicalmente el viejo modo de vivir fundado en fuertes jerarquías y se han proclamado los Derechos del Hombre —libertad, igualdad, fraternidad—. Al principio, la Revolución es vista con un gran optimismo, pero luego —cuando Robespierre se hace con el poder y se impone el terror de los jacobinos— se propaga la desilusión y muchos seguidores —entre ellos Wordsworth— reniegan de sus anteriores simpatías revolucionarias y se vuelven más conservadores. De todos modos, no puede negarse que las ideas revolucionarias contribuyeron a crear un cierto ambiente democrático. Se sentía que el hombre había sido liberado por fin, que ya no había hombres especiales por su poder —reyes y príncipes—, que todos eran iguales. Trasladada esta idea al ámbito de la poesía, afecta directamente al principio neoclásico del decoro, según el cual la poesía de estilo elevado tiene que estar reservada para personajes y temas también elevados. Guiado por sus ideas liberales, Wordsworth decide recrear situaciones de la vida común, y ya no grandes acontecimientos protagonizados por héroes que hablan de acuerdo a su nobleza. Así, quienes aparecen en su poesía hablan con toda naturalidad,

como se habla cotidianamente, y a través de ellos se recrean escenas cotidianas. De este modo, el poeta deja de ser un cantor de grandes acontecimientos y se convierte en un cantor de lo humilde.

Después de lo dicho, vale la pena transcribir íntegramente uno de los pasajes más significativos de todo el «Prefacio», pues se condensan en él las ideas esenciales de Wordsworth:

> Así pues, el objetivo principal que yo me propuse en estos poemas fue escoger hechos y situaciones de la vida ordinaria y relatarlos o describirlos todos, hasta donde fuera posible, mediante una selección del lenguaje que la gente utiliza en la vida real; y, al mismo tiempo, impregnarlos de un cierto toque de imaginación por medio del cual las cosas ordinarias deberían presentarse al entendimiento de un modo desacostumbrado; y además, y sobre todo, hacer interesantes estos hechos y situaciones descubriendo en ellos, de forma fiel y no ostentosa, las leyes elementales de nuestra naturaleza: principalmente por lo que se refiere a la manera que tenemos de asociar ideas cuando estamos bajo los efectos de la emoción. Se escogió por lo general a campesinos de clase baja porque en esa condición las pasiones esenciales del corazón encuentran un terreno mejor donde poder alcanzar su madurez, son más espontáneas, y usan un lenguaje más llano y enérgico; porque en esa condición nuestras emociones elementales se dan en un estado de mayor sencillez y, por consiguiente, pueden ser contempladas de manera más exacta y comunicadas con más fuerza; porque el modo de ser de esos campesinos nace de esas emociones elementales y, debido al invariable carácter de las ocupaciones rurales, se comprende más fácilmente y es más duradero; y, por último, porque en esa condición las pasiones de la gente se añaden a las formas hermosas y permanentes de la naturaleza. Además, se adopta el lenguaje de estas personas —purificado de los que parecen ser sus auténticos defectos y de todos los constantes motivos racionales de rechazo y repugnancia— porque tales personas están en continua comunicación con los objetos mejores de los cuales procede lo mejor de nuestro lenguaje; y porque, por su categoría social y la igualdad y el estrecho círculo de sus relaciones, están menos bajo la influencia de la vanidad social y transmiten sus emociones e ideas con expresiones sencillas y sin elaborar (1999: 39).

Wordsworth incita a recrear sucesos de la vida cotidiana y a emplear el lenguaje de la gente rústica, del campo, de quienes viven en contacto con la naturaleza, porque cree que así puede mostrarse mejor la esencia, las raíces de lo humano. Asume esta auténtica revolución poética como su causa *(my own cause)*, consciente de que va a tener que defenderla con fuertes argumentos (Wordsworth, 1999: 89). Aunque desde el principio de su «Prefacio» advierte que sus poemas —y los de Coleridge, pues es consciente de que su amigo sigue la misma ruta— tienen que ser concebidos como un experimento (1999: 31). Es un experimento novedoso —y polémico— porque rompe con la poesía anterior. En concreto, la oposición de Wordsworth a la dicción poética del siglo XVIII —sus enemigos eran, fundamentalmente, Alexander Pope y Samuel Johnson, los máximos representantes del Neoclasicismo inglés— afecta a varios puntos, sobre todo a estos dos: está en contra del vocabulario utilizado que, en nombre del decoro, se aparta de todo lo considerado bajo o trivial, y rechaza ciertos procedimientos estilísticos, como la personificación, la perífrasis, los latinismos, el hipérbaton, la acumulación de antítesis, etc., todo esto es demasiado artificial, demasiado alejado de la naturalidad que él defiende. El único recurso artificial que parece aceptar Wordsworth es el del metro mismo. La métrica es un ornamento poético artificioso y, por tanto, se aparta de lo que él está defendiendo, pero la defiende diciendo que el metro y la rima es un encanto que se sobreañade al lenguaje natural —sólo un sobreañadido, mientras que para Coleridge el metro será un atributo poético indispensable—. De todos modos, llega a afirmar que el lenguaje de un buen poema no tiene que diferir del de la buena prosa; es más: cree que no hay ninguna diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa y el de las composiciones métricas. De

ahí que llegara a componer poemas que eran más bien, como ya indicara Menéndez Pelayo (1944, vol. XI: 209), «prosa rimada».

Como vemos, Wordsworth recupera la vieja dicotomía *natura/ars* y se decanta por la naturaleza, y eso le lleva también a rechazar las figuras retóricas tal y como las conciben los neoclásicos: como mera ornamentación del lenguaje poético (Abrams, 1975: 201). Para él, las figuras concebidas como mera ornamentación causan un efecto de falso refinamiento y por eso las rechaza. No cree que deban formar parte obligatoriamente del lenguaje poético, que tengan que ser vistas «como la herencia común de los poetas», como una larga tradición parece sostener (Wordsworth, 1999: 49-51). Sólo acepta el uso de figuras retóricas cuando éstas están sugeridas directamente por la pasión sentida, es decir: cuando aparecen de forma natural para expresar unos sentimientos. En realidad, lo que Wordsworth critica parecen más bien recursos del Barroco que del XVIII: artificios, agudezas, hipérboles violentas, metáforas inesperadas y acumulación de unas sobre otras, rebuscada oscuridad, etcétera. Todo esto sólo lo perdona si le parece descubrir una cierta sinceridad emocional en el fondo de los versos escritos con todo ese artificio, y atribuye a una moda de época el hecho de que algunos escritores escribieran así en el siglo XVII y en el XVIII. Pero lo cierto es que Wordsworth emplea en su poesía varios de los recursos que condena y, además, no explica nunca demasiado bien por qué hay metáforas u otros recursos que sí pueden utilizarse y otros no (Wellek, 1973: 154). Ni siquiera queda muy claro qué entiende exactamente por «lenguaje natural» cuando dice que es éste el tipo de lenguaje que tiene que predominar en poesía. No puede referirse al lenguaje auténtico del pueblo porque este lenguaje apenas lo utiliza Wordsworth en las *Baladas Líricas* y así lo reconoció él mismo con el tiempo. A veces parece que se refiera a una expresión simple, no estudiada, pero otras veces lo vemos defender una necesaria selección que aparte de la poesía toda vulgaridad y bajeza, todo lo desagradable. Escribe en un momento determinado: «el lenguaje de la poesía que estoy recomendando es, en la medida de lo posible, una selección del lenguaje que la gente habla en la realidad» (1999: 57). Esta selección —asegura Wordsworth— «separará totalmente la composición de la vulgaridad y mezquindad de la vida cotidiana» (1999: 57). Es lógico que se imponga un criterio de selección porque Wordsworth está convencido de que la finalidad última de la poesía es producir placer y de que ésta es la única restricción que debe anteponerse a su idea de que hay que recrear el lenguaje y las costumbres rústicas, de manera que lo desagradable que no produzca placer tiene que quedar eliminado (Wordsworth, 1999: 65). Así que su experimento está basado en una selección del lenguaje que realmente hablan los hombres en el día a día (Wellek, 1973: 155).

3.3. El influjo de la teoría asociacionista

Afirma Wordsworth en el «Prefacio» que su objetivo principal es reflexionar sobre la manera en que los hombres asociamos ideas cuando estamos en un estado de excitación. Esta idea nos remite a una de las fuentes intelectuales en las que bebe Wordsworth: el pensador inglés David Hartley, padre de la teoría asociacionista en psicología, una teoría interesada sobre todo en los resortes que utiliza la mente humana para asociar ideas de acuerdo siempre con un plan predeterminado (Corugedo/Chamosa, 1994: 39). Wordsworth se siente atraído por esta teoría porque, en su opinión, cada poema persigue un propósito que consiste en «ilustrar el modo en que nuestros sentimientos e ideas se asocian cuando están en estado de emoción» (1999: 43). Más concretamente, lo que Wordsworth quiere es «seguir los flujos y reflujos del entendimiento cuando se ve perturbado por las emociones grandes y sencillas de nuestra naturaleza» (1999: 43). Esto es lo que realmente le interesa: las emociones humanas.

Por eso defiende un predominio del sentimiento en poesía: es el sentimiento lo que da importancia a las acciones del poema y a la situación recreada en él. La poesía, por tanto, debe ser concebida como expresión de sentimientos, según Wordsworth. De este modo, los sentimientos del poeta pasan a ser «el centro de referencia crítica» (Abrams, 1975: 188). Y si Wordsworth sostiene que hay que recrear las costumbres de la vida rústica y el modo de hablar de la gente del campo es porque considera —ecos *del Discurso sobre las ciencias y las artes*, de Rousseau, parecen escucharse aquí— que los más elementales sentimientos del ser humano se manifiestan de un modo más puro en el estado de simplicidad natural característico de esa gente. Es decir, para Wordsworth —que se convertirá en un auténtico «poeta del *excursionismo*», como escribió Menéndez Pelayo (1944, vol. XI: 209)—, las costumbres de la gente rústica nacen de los sentimientos más puros y más básicos del ser humano, y ello se debe —ahora es Schiller quien asoma— a que el contacto directo con la naturaleza provoca ese modo especial de ser y de comportarse. Por eso piensa Wordsworth que hay que mostrar a través de la poesía personajes cuyo comportamiento esté más cerca de la naturaleza que de artificiales convenciones sociales.

En definitiva, lo que el poeta trata de dejar bien claro es que el lenguaje artificial de la poesía del siglo XVIII es nítido reflejo de la gente de la ciudad, artificial, corrupta, vanidosa, ambiciosa, etc., mientras que el lenguaje espontáneo, no elaborado, de la gente rústica traduce su carácter sano, simple, natural. Y así tiene que ser —piensa Wordsworth— el lenguaje natural de la humanidad: un instintivo y espontáneo desborde de sentimientos en palabras (Abrams, 1975: 191-192; 200). Justo lo contrario de las convenciones poéticas de los neoclásicos.

Está claro que a Wordsworth no le interesan en absoluto las costumbres de quienes viven en la ciudad y sí las de quienes viven en contacto directo con la naturaleza, como es el caso de los granjeros de Inglaterra, especialmente de los de la región o el distrito de los Lagos, una región llena de paisajes privilegiados en la que Wordsworth nació, en la que finalmente decidió fijar su residencia y en la que coincidió un tiempo con Coleridge. De hecho, su admiración por esos paisajes explica que el motivo básico de su poesía sea la naturaleza y su sensibilidad hacia ella.

3.4. NATURALEZA Y CIVILIZACIÓN

Siguiendo a Rousseau y a Schiller, Wordsworth cree que el hombre se ha ido apartando cada vez más del contacto con la naturaleza y ha ido así envileciéndose, de manera que hay que conseguir que regrese a su estado natural, que es un estado más puro y virtuoso. Y para Wordsworth, la poesía puede ayudar en ese proceso si recrea tanto el lenguaje de la gente rústica como sus costumbres. Queda claro, pues, que el proceso civilizador está visto negativamente. Y para entender esto hay que prestar atención a los acontecimientos históricos de finales del XVIII y principios del XIX: el desarrollo de la sociedad industrializada capitalista. Con la Revolución Industrial, la vida se concentra en las ciudades y éstas se hacen cada vez más incómodas. Empeoran las condiciones higiénicas, aumenta la pobreza, todo es multitud, aglomeraciones, todo es ambición, envidias, competencia, etc., y esto lleva a sentir una nostalgia de la vida tranquila en el campo y a resucitar el mito de la Edad de Oro, esa especie de comunismo utópico que hacía que todo el mundo viviera en paz, mostrando sentimientos de fraternidad, sin odios ni hipocresía ni avaricia. Desde este punto de vista, la naturaleza se convierte en un bien perdido, algo de lo que el hombre ha ido alejándose y a lo que desea volver. Y hay que tener en cuenta que el proceso civilizador empieza con el dominio del hombre sobre la naturaleza, con la utilización que hace el hombre de los elemen-

tos naturales en beneficio propio. Por eso la nostalgia llevará a cantar a una naturaleza indómita, que todavía escapa al dominio del hombre, una naturaleza que se manifiesta en forma de tormentas, terremotos, océanos embravecidos, etc., todo lo que la Estética del siglo XVIII denominaba «lo sublime», categoría que remite —como se recordará— a un sentimiento ambiguo provocado por la confluencia de atracción y miedo hacia una misma realidad. En muchos poemas románticos, el sentimiento personal del individuo cuando está frente a esa naturaleza indómita que lo atrae y lo intimida a la vez pasará a primer plano.

3.5. En favor de la espontaneidad

Las ideas más innovadoras de Wordsworth asoman cuando afirma que la poesía tiene que estar siempre unida a una intensa emoción y tiene que convertirse en una expresión espontánea. La poesía del Neoclasicismo —asegura Wordsworth— resultaba totalmente artificial, hasta el punto de que el lenguaje utilizado por los hombres de la calle cuando trataban de expresar sus pasiones era superior a la lengua de los poetas (Wordsworth, 1999: 34). Cuando el hombre de la calle trata de expresar sus pasiones aparecen «emanaciones de realidad», su modo de expresar los sentimientos con palabras es espontáneo, mientras que el poeta neoclásico recurre a artificios que niegan a la expresión poética toda espontaneidad (Wellek, 1973: 156). Esta idea conduce a Wordsworth a defender un cierto primitivismo, pues considera que el origen de la poesía no está en un instinto de imitación, como había dicho Aristóteles y elevado a categoría de dogma el Neoclasicismo, sino en una espontánea expresión apasionada. Es decir: la poesía nació como necesidad de expresar sentimientos, y no como necesidad de imitar. Este primitivismo —que es a la vez admiración por las épocas remotas y por lo popular— sitúa a Wordsworth en la línea de Herder y lo lleva a elevar a la categoría de modelos literarios las baladas, canciones y relatos de la tradición oral (Wellek, 1973: 157). Sin embargo, su primitivismo está ligeramente limitado, pues cree —y lo mismo puede decirse de Coleridge— que la espontaneidad y la naturalidad se consiguen como premio a un serio y constante trabajo, a una continua revisión de lo escrito para perfeccionarlo (Corugedo/Chamosa, 1994: 10). Aunque —hay que indicarlo también— Wordsworth sitúa esta necesaria revisión de lo creado en una fase posterior al arrebato pasional inicial que lleva a expresar espontáneamente los sentimientos y es la mejor garantía de naturalidad, pues todavía no ha entrado la mano que corrige para crear una obra artística (Abrams, 1975: 204). Es decir: para Wordsworth, los buenos poemas son el resultado de haber trabajado considerablemente en ellos, pero son buenos sobre todo porque el material básico lo proporcionan los sentimientos espontáneos, sinceros, auténticamente sentidos. Son buenos, en definitiva, porque «han sido escritos por alguien dotado de una sensibilidad innata superior a la normal, y después de una larga y profunda reflexión» (Wordsworth, 1999: 41).

3.6. Sobre la expresión de las emociones

Ha asomado ya el punto de vista romántico sobre la literatura: la poesía como desbordamiento espontáneo de emoción, y no como algo que se aprende gracias a unas reglas universales. Pero esto no hay que interpretarlo como una falta de exigencia por contraste con la exigencia de respetar las reglas neoclásicas, pues Wordsworth —como todos los románticos— exige más que los neoclásicos: exige que el poeta tenga un don poco frecuente entre los hombres, el talento de un genio (Hall, 1982: 147). Y sobre todo exige que tenga una sensibilidad especial y un mayor conocimiento de la naturaleza humana que el que suele tener-

se (Wordsworth, 1999: 61). A estas cualidades fundamentales, el poeta debe añadir, según Wordsworth, «una disposición influida, más que en otras personas, por cosas ausentes como si estuvieran presentes», es decir, «una capacidad para evocar dentro de sí pasiones que verdaderamente están muy lejos de ser iguales a las producidas por sucesos reales y que, no obstante [...], se parecen más a las pasiones producidas por sucesos reales que cualquier otra cosa que, de las operaciones de sus propios pensamientos únicamente, otras personas están acostumbradas a sentir en sí mismas» (1999: 61). Como se ve, para Wordsworth el poeta posee la extraña capacidad de expresar emociones humanas intensas sin la necesidad de experimentarlas él en el momento preciso de la creación, «sin necesidad de estímulo externo e inmediato», y las expresa además con mayor autenticidad que quien las siente de veras (1999: 61). O sea, que el poeta es capaz de imaginarse a sí mismo viviendo situaciones que no vive en realidad, y de sentir lo que realmente no está sintiendo. Está claro que para Wordsworth la poesía no se relaciona con el intelecto, sino con la imaginación y los sentimientos. Y esto quiere decir que la poesía no es ya cuestión de imponer la razón y presentar unas reglas de obligado cumplimiento, sino que es cuestión de saber expresar un arrebato pasional, de saber imitar emociones humanas y de no olvidar nunca que esas pasiones no pueden compararse «con la libertad y la fuerza de la acción y el sufrimiento reales» (Wordsworth, 1999: 63). Es decir, que el poeta tiene que ser consciente de que, por mucho que persiga la autenticidad, en última instancia nunca su lenguaje será «tan exquisitamente adecuado a la pasión como el que sugiere la propia pasión» (Wordsworth, 1999: 63).

3.7. Descripción del proceso creativo

Volviendo a la defensa del sentimentalismo y de la poesía como libre efusión de sentimientos, hay que decir que luego Wordsworth matizó su frase diciendo que esa efusión de sentimientos no es inmediata, sino que se produce como emoción serenamente recordada o recordada «en estado de tranquilidad» (1999: 85). Esto es clave porque implica una separación respecto del momento en el que se siente: primero se siente algo y sólo luego, al recordarlo, aparece de nuevo la emoción sentida y entonces, ya en la distancia, puede escribirse un poema. Los poemas no son, por tanto, totalmente espontáneos, los versos no nacen al calor de los sentimientos, sino más tarde, al recordar esos sentimientos y tratar de darles una forma poética. El proceso creativo consiste, pues, en la evocación de una emoción pasada, y esa emoción ya no es idéntica a la primera, sino sólo parecida a ella porque en el recuerdo todo se transforma. No lo dice así Wordsworth, pero lo insinúa al afirmar que la emoción evocada en tranquilidad está emparentada con la emoción original. Ahí está la clave: sólo emparentada. Ya no es idéntica, no es la misma. Sólo se le parece. Un principio básico de la fenomenología subyace aquí: lo que se recuerda nunca es igual a lo recordado. Interesan sobre todo estas palabras de Wordsworth: «la emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece gradualmente y una emoción semejante a la que existió ante el objeto de la contemplación va apareciendo paulatinamente hasta cobrar una existencia real en el pensamiento» (1999: 85). Como se ve, pues, Wordsworth admite la intervención de lo consciente en la creación poética: no todo es inspiración, arrebato pasional, emanación espontánea de sentimientos, sino que hay luego un trabajo en la forma. El proceso creativo quedaría entonces de la siguiente manera: primero el poeta contempla la naturaleza y experimenta ciertas emociones, luego, ya en tranquilidad, recuerda esas emociones y con las imágenes de la naturaleza que le devuelve el recuerdo construye su poema; mientras lo hace, la tranquilidad va desapareciendo y regresa la emoción, vuelve a emocionarse gracias a lo recordado; finalmente, cuando el lector lee el poema experimenta emo-

ciones equivalentes a las que sintió el poeta, de modo que la comunicación poética entre el poeta y su lector es una comunicación que tiene lugar en el ámbito de las emociones, y no en el de las ideas.

Con el tiempo, Wordsworth llegó a convertirse en una especie de moralista y terminó por adjudicarle a la poesía la misión de fomentar los buenos sentimientos, lo que le llevó a juzgar las obras y los géneros literarios en función de si cumplían o no con ese objetivo primordial. Puede decirse, pues, que se advierte una ligera evolución en el pensamiento crítico de Wordsworth: al principio, la poesía es sólo vehículo de sentimientos sinceros y espontáneos, luego ya no hace falta que sean tan espontáneos porque habla de la emoción recordada en la tranquilidad y, progresivamente, se va haciendo más didáctico y moral y pasa a concebir la poesía como vehículo de verdades morales que contribuyen a mejorar al hombre.

4. Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria* (1817)

4.1. Introducción

Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) es hoy día uno de los críticos ingleses de mayor prestigio. Como dice E. Hegewicz, «en el mundo anglosajón se le sigue considerando como uno de los más grandes críticos de todos los tiempos» (1975: 1). Continuamente se le cita como precursor de ideas que luego se han mostrado muy operativas en el ámbito de la crítica literaria. En realidad, sus reflexiones no son completamente originales, sino que provienen de sus lecturas de pensadores y críticos alemanes como Kant, Schiller, Schelling, los Schlegel, Jean Paul Richter, Solger, etc. Y es que Coleridge es sobre todo el mediador entre la crítica literaria alemana y la crítica literaria inglesa (Wellek, 1973: 174). Este beber en fuentes germanas roza en ocasiones el plagio, pues Coleridge se apropia de pasajes enteros de obras de autores alemanes para apoyar sus propias teorías, y esto, lógicamente, resta cierto mérito a sus reflexiones. De todos modos, resulta absolutamente meritoria su capacidad para sistematizar todos los influjos que le llegaron desde fuera y crear así su propio método crítico-literario. De hecho, aunar cosas heterogéneas para construir un sistema, un método, era una de sus máximas obsesiones.

Diecisiete años después del «Prefacio» de Wordsworth a la segunda edición de las *Baladas Líricas*, escribe Coleridge su *Biographia Literaria*, y en ella examina y corrige ciertas ideas de su amigo y colaborador. Recuérdese que las *Baladas Líricas* (1798) fueron escritas en colaboración entre Wordsworth y Coleridge, aunque sólo cuatro poemas pertenecen al segundo de estos poetas. La *Biographia Literaria* empezó siendo sólo un prólogo de Coleridge a sus propios poemas, pero fue ampliándose y complicándose hasta conformar dos volúmenes y se convirtió en una autobiografía, aunque llena de ficción, de episodios inventados (Hegewicz, 1975: 7). De hecho, ya advierte desde el principio Coleridge que en realidad, sólo una pequeña parte de lo que ha escrito tiene que ver con sus vivencias personales, y que si habla de «biografía» es sólo porque se ha acogido al relato biográfico para darle un hilo cohesionador a toda la obra (1975: 1). Probablemente haya que pensar que Coleridge escoge el título de *Biographia Literaria* para dar a entender que su única intención es contar sus ideas sobre literatura y las cosas más importantes que en este ámbito de lo literario le han sucedido —y como lo más importante fue su relación con Wordsworth, es lógico que hable mucho de ella—. Por otra parte, la obra está llena de digresiones que nada tienen que ver con una autobiografía. Digresiones, por ejemplo, sobre la historia de la filosofía —se habla de Platón, de Plotino, de Fichte, de Schelling, de Kant, de filosofía natural, de los filósofos trascendentales, etc.—. Y es que hay que tener en cuenta que, según propia confesión, a Cole-

ridge, durante mucho tiempo, leer filosofía fue lo que más le interesó, y sus aficiones mayores eran la metafísica y la psicología (1975: 21). Incluso creía que la filosofía y la poesía están muy unidas porque todo gran poeta tiene que ser a la vez un poco filósofo, pues no bastan las emociones sentidas; hay que combinarlas con grandes pensamientos. Éste será, de hecho, un motivo recurrente en la *Biographia Literaria.* Continuamente Coleridge defiende la unión del corazón con la cabeza, la idea de que hay que «mantener vivo el corazón en la cabeza» (1975: 10; 17; 27).

En la *Biographia Literaria* se combaten algunos principios neoclásicos —como la imitación de modelos, el decoro, el *delectare et prodesse*, etcétera—, pero lo cierto es que, como ocurre en todos los primeros teóricos románticos —por ejemplo, también en Victor Hugo—, todavía quedan restos de Neoclasicismo en las ideas de Coleridge —acepta varias tesis de Aristóteles, por ejemplo— (Hegewicz, 1975: 6). Es lógico que no se rompa radicalmente con lo anterior ni aun proponiéndoselo porque no hay que olvidar que estos primeros románticos fueron educados en una cultura clásica y no es fácil sacudirse de encima toda esa educación (Corugedo/Chamosa, 1994: 11). Un dato que muestra cómo se separa Coleridge del Neoclasicismo —sobre todo del francés— es su admiración por Shakespeare, sobre quien realizó un magnífico estudio y sobre quien dictó varias conferencias.

4.2. La polémica en torno a las *Lyrical Ballads*

Uno de los aspectos que aborda Coleridge en la *Biographia* es la polémica suscitada por la aparición de las *Baladas Líricas*, y se interesa sobre todo por la defensa que hizo Wordsworth en el «Prefacio» de la segunda edición de la estética reflejada en dicho poemario. Y es que lo importante no es que se presentaran ciertos poemas que participaban orgullosamente de un estilo humilde, sino que además se anuncia en el «Prefacio» que eso está hecho a propósito, intencionadamente, de manera totalmente estudiada. Lo que significaba que no es que se hubieran cometido errores, sino que deliberadamente se desafiaba la ley clásica del decoro poético y se presentaba poesía seria en estilo humilde. Acaso el capítulo fundamental de la *Biographia Literaria* sea en este sentido el XIV, que es donde más claramente se refiere Coleridge a las ideas de Wordsworth expuestas en el *Preface*, aunque aluda a ellas también en otros capítulos.

Rememora Coleridge en el capítulo XIV las largas conversaciones mantenidas con su amigo Wordsworth mientras eran vecinos en la Región de los Lagos, al noroeste de Inglaterra, región sumamente importante para la primera generación de románticos ingleses, a cuyas primeras figuras se las conoce precisamente como los poetas lakistas o la escuela lakista. Coleridge y Wordsworth conversaban casi siempre —según cuenta el primero de ellos— sobre poesía, y estaban de acuerdo en dos puntos fundamentales (Coleridge, 1975: 51):

1. En la capacidad que tiene la poesía de hacer que el lector se identifique con los sentimientos expresados por el poeta. Esto es posible, según Coleridge, gracias a que el poeta ha imitado perfectamente la naturaleza humana, las emociones humanas, y por eso el lector —también hombre, al fin— puede compartir lo expresado.
2. En la capacidad que tiene la poesía de devolverle a lo viejo, a lo conocido y familiar, una sensación de novedad. Coleridge piensa que, igual que un paisaje que nos es familiar puede resultarnos nuevo a la luz de la luna, o por un eclipse solar, la poesía tiene la capacidad de mostrar desde una nueva perspectiva lo que ya habíamos visto muchas veces (Coleridge, 1975: 18).

Estas ideas eran las que manejaban los dos amigos poetas en sus conversaciones, y un día se les ocurrió escribir una serie de poemas de dos tipos distintos (Coleridge, 1975: 51-52): uno de ellos tenía que escribir poemas basados en hechos inventados, sobrenaturales, y el otro tenía que escribir poemas cuyos temas fueran escogidos de la vida cotidiana, «personajes e incidentes que podrá encontrar en cualquier pueblo y su vecindad toda mente sensible y meditativa que los busque, o los sepa reconocer cuando se presenten» (1975: 52). Este plan de trabajo es el punto de partida de las *Baladas Líricas*. Se decide que sea Coleridge quien escriba los poemas basados en temas sobrenaturales y Wordsworth quien se base en temas cotidianos. Cada uno de ellos tiene que conseguir un propósito distinto con sus poemas. Coleridge tiene que escribir sobre temas y hechos sobrenaturales, pero siendo capaz de conseguir que el lector llegue a olvidarse de que se le están contando cosas ficticias y llegue a identificarse completamente con las emociones y las situaciones expresadas, como si hubiesen sido vividas realmente. En definitiva, tiene que conseguir que se produzca el pacto de la ficcionalidad y que el lector se abandone voluntariamente, se entregue a las vivencias poéticas que se le proponen. Precisamente de ahí nace una de las frases más famosas de Coleridge, la de que «la fe poética» se basa en una «voluntaria y momentánea suspensión de la incredulidad» (1975: 52).

En cuanto a Wordsworth, tiene que escoger temas y personajes y situaciones cotidianas, de cada día, pero conferirles «el encanto de lo nuevo», suscitar la curiosidad del lector, llamar su atención, vencer la indiferencia provocada por la costumbre y demostrar que siempre pueden advertirse aspectos nuevos en la realidad ya conocida (1975: 52). Así, Coleridge escribió un poema como «El viejo marino», y sólo otros tres, de modo que el resultado del libro fue totalmente desequilibrado porque sólo cuatro poemas eran de Coleridge y el resto de Wordsworth. De hecho, los cuatro poemas de Coleridge parecían meras interpolaciones de poemas heterogéneos que se apartaban de la línea marcada por los otros, y era difícil ver que en el origen de todo esto había un plan de trabajo fijado, un auténtico experimento que consistía en ver si temas humildes, temas que rechazaban toda la artificiosidad retórica característica de la poesía neoclásica, podían ser expresados en verso y en un lenguaje también humilde, coloquial, y causar igualmente un efecto placentero en el lector. Hay que tener en cuenta que causar placer, y no vehicular una verdad moral o científica, es la función básica de la poesía para estos dos poetas. Interesa recordar aquí estas palabras de Coleridge:

> Un poema es aquella especie de composición que se opone a las obras científicas por proponerse como objeto inmediato el placer, no la verdad; y de todas las demás especies de composición —con este objeto en común con él— se diferencia por proponerse tanto deleite del conjunto como pueda ser compatible con una satisfacción distinta de cada una de las partes que lo componen (1975: 55).

Cuando Wordsworth publica su *Preface* deja claro —y así lo recuerda Coleridge (1975: 53)— que defiende un estilo humilde, natural, no sólo para su «experimento», sino para todo tipo de poesía, y que rechaza todas las expresiones artificiales que solían presentarse en la poesía dieciochesca y estaban muy alejadas de la manera de hablar *real* de los hombres de a pie. Para él, el lenguaje poético tiene que proceder de las bocas de los hombres en la vida real, de las conversaciones diarias de los hombres que viven en contacto directo con la naturaleza y que, por ello, se encuentran bajo la influencia de sentimientos naturales. En definitiva, lo que Wordsworth se proponía con su *Preface* —texto que desató la célebre polémica con los críticos neoclásicos, aunque nadie negó nunca el genio poético de Wordsworth— era una reforma absoluta de la dicción poética. Y Coleridge va a admirarlo por atreverse a ello, aunque discrepe de algunas de las reflexiones plantedadas por su amigo. Cree que algunas de sus ideas resultan contradictorias, que lo que defiende en unos pasajes queda des-

mentido en otros y que, en definitiva, su teoría no cuaja en la práctica de sus propios poemas (Coleridge, 1975: 53).

4.3. Las discrepancias con Wordsworth

Respecto a la idea de que la poesía tiene que estar basada en el lenguaje de la gente rústica, Coleridge cree que esta regla sólo puede aplicarse a cierto tipo de poesía —la pastoril, probablemente— y no a toda la poesía en su conjunto. Eso le parecería absolutamente nefasto (1975: 76). Y el hecho de que los poemas de Wordsworth, basados en las costumbres y el habla de la gente humilde, generen un cierto placer es, para Coleridge, algo natural, pues en su opinión, ese efecto placentero proviene de tres causas (1975: 76):

— El placer que provoca la naturalidad misma de las cosas representadas. Es decir: el material con el que se trabaja es ya de por sí un material agradable.
— La naturalidad conseguida por el poeta con su imitación de cosas naturales. Ahí reside ya el mérito del artista: aunque su obra sea una imitación, al estar basada en cosas naturales, la imitación causa una placentera sensación de naturalidad.
— La sensación de superioridad que experimenta el lector por el contraste entre las costumbres rústicas, zafias, que ve representadas y sus costumbres civilizadas.

Pero ninguno de estos placeres era el buscado por Wordsworth al realizar su experimento. Él escogió a la gente rústica porque sus condiciones de vida —el contacto directo con la naturaleza— hacen que las pasiones esenciales del corazón humano afloren con una mayor naturalidad, de manera más espontánea, con una mayor simpleza, sin tanta artificialidad o falsedad como domina en la vida de las ciudades, y por tanto pueden ser mucho más fácilmente advertidas y comunicadas con mayor fuerza. Sin embargo —observa Coleridge (1975: 77)—, al analizar los poemas de Wordsworth se advierte que en muchos casos los personajes presentados no provienen de la vida baja y rústica y que las circunstancias presentadas tampoco tienen que ver con las costumbres de ese tipo de gente humilde —pastores y campesinos—. Además, Coleridge advierte que la teoría del lenguaje poético de Wordsworth está basada no directamente en el habla de la gente rústica, sino en una selección dentro de ese habla: no todo se acepta. Wordsworth hablaba de imitar el lenguaje de la gente rústica, pero purificándolo de todo provincianismo y de toda grosería, es decir, había que reconstruirlo para que se adaptara a las reglas de la gramática. O sea, que Wordsworth creía que ese lenguaje tenía que servir como material en bruto y que luego había que pulirlo, perfeccionarlo. Esto implica llevar a cabo una maniobra artificial: no se está realmente ante el habla de la gente de campo porque se eliminan los términos considerados más vulgares y se ajusta todo a las reglas gramaticales, de modo que no tiene sentido hacer eso y seguir afirmando que la manera de hablar de quienes viven en contacto directo con la naturaleza tiene un encanto especial precisamente porque participa de la virtud de la misma naturaleza. Coleridge observa que, si se realiza esa maniobra artificial de pulir el lenguaje de la gente rústica, el resultado es un lenguaje idéntico al de cualquier otro hombre que hable correctamente (1975: 80). Es decir: si se le quita al lenguaje rústico precisamente su rusticidad se le convierte en un lenguaje como el de los otros hombres de cualquier clase social, y entonces la poesía que se base en esa maniobra artificial recomendada por Wordsworth no diferirá de la de cualquier otro tipo de poesía (Hall, 1982: 151). La única diferencia, en todo caso, será el nivel cultural inferior del campesino, que se verá reflejado en la simpleza del pensamiento expresado, una simpleza que se debe a la escasa

experiencia de este tipo de gente y a que prácticamente todo queda reducido a creencias tradicionales.

Por otra parte, Coleridge teme que se produzca una pobreza de vocabulario si se intenta imitar el habla de los campesinos, pues éstos, debido a su escasa formación, sólo utilizan el vocabulario básico para nombrar lo poco que conocen, su realidad cotidiana. Además, la gente de poca cultura tiende a hablar de manera desordenada y a veces hasta caótica, diciendo lo que piensa a medida que lo piensa, sin pasarlo antes por el filtro de la coherencia. Su discurso es un discurso entrecortado, lleno de incoherencias, etc., porque no tiene una visión de conjunto, coherente, de aquello que va a decir, y si hay que imitar este tipo de discurso en poesía, habrá que hacerlo también de esa manera desordenada.

Como vemos, Coleridge es mucho más realista que Wordsworth o que Schiller —o que, antes, Rousseau—, pues no idealiza al hombre que vive en contacto con la naturaleza para marcar un contraste con la vanidad, la ambición, y todos los demás vicios que provoca la civilización, la cultura, la vida en la ciudad. Él sabe que para que la naturaleza sirva realmente como estímulo creativo es necesario antes poseer una cierta educación y una considerable sensibilidad, y no basta con vivir en medio de esa naturaleza. Frente al «primitivismo cultural» defendido por Wordsworth, Coleridge trata de demostrar «que las condiciones especiales de la vida rural conducen más bien a la tosquedad y la estrechez que a la excelencia de sentimientos y lenguaje» (Abrams, 1975: 216). En definitiva, Coleridge no olvida que un campesino carece de cultura, que sus costumbres son más primitivas, y por eso no puede aceptar una idealización tan exagerada como la de Wordsworth. Aunque en realidad hay que tener en cuenta que lo que Coleridge dice es aplicable no sólo al habla de los campesinos, sino a cualquier conversación cotidiana en la que se hable improvisadamente, con espontaneidad: continuamente se cambia de tema, se dejan frases sin terminar, etc. También discute Coleridge la idea de que pueda conseguirse «una selección del lenguaje real de los hombres», entre otras cosas porque no puede generalizarse y pensar que existe un lenguaje «real», pues el lenguaje de cada hombre depende de sus conocimientos, de sus sentimientos, de su personalidad, de su profesión, de su clase social, (1975: 83).

Otro punto de discusión que afronta Coleridge es la idea de Wordsworth de que no hay ni puede haber diferencia esencial alguna entre el lenguaje de la prosa y el de la composición métrica. Es más: según Wordsworth, algunos de los mejores logros poéticos se deben a que están escritos en el lenguaje de la prosa. Coleridge sólo acepta que no existe diferencia en las palabras utilizadas como material, pero cree que sí existe y tiene que existir una diferencia de estilo (1975: 90-91). Para empezar, da por supuesto algo que es en realidad discutible: que Wordsworth no identifica lenguaje de la prosa con lengua coloquial y que, por tanto, cuando dice que no ha de haber diferencia entre lengua poética y lengua de la prosa se refiere exclusivamene a una prosa artística, bien trabajada, no espontánea e improvisada. Así, Coleridge se plantea si es posible el mismo estilo en poesía y en prosa artística. Es decir: si puede utilizarse el mismo orden de palabras, las mismas figuras retóricas, etc. Y en su opinión, el estilo poético no puede ser igual al prosaico. Esto le lleva a defender la necesidad de la métrica y la rima, en oposición a recursos como el verso libre, que hacen que la poesía se asemeje en exceso a la prosa. Para Coleridge, el metro es «un atributo esencial» (Abrams, 1975: 210), y la poesía sin metro le parece imperfecta y defectuosa.

En conclusión, para Coleridge no pueden identificarse el estilo de la prosa y el de la poesía. Y esto le lleva a decir que todo elemento prosaico, no poético, si es introducido en la poesía tiene que dotársele de alguna propiedad poética, es decir: hay que transformarlo artificialmente en algo poético (1975: 95). Está claro que Coleridge rechaza los prosaísmos que Wordsworth recomendaba —y que, como escribió Menéndez Pelayo, eran «la marca de fá-

brica de todas sus inspiraciones» (1944, vol. XI: 206-207)— para obtener un pretendido efecto de naturalidad.

4.4. Contra la artificialidad neoclásica

Como vemos, la mayor parte de la *Biographia Literaria* está destinada a corregir los puntos de vista de Wordsworth; sin embargo, Coleridge va a justificar toda la teoría de su amigo como reacción en contra de la falsedad y artificialidad de la poesía que les precede, la poesía neoclásica del siglo XVIII (Hall, 1982: 153). Es decir, cree que Wordsworth propone que la poesía se acerque al habla real de la gente rústica y a sus temas habituales para conseguir una naturalidad de la que la poesía dieciochesca carece por completo, pues esta poesía se caracteriza sobre todo por su estilo totalmente amanerado (Coleridge, 1975: 75-76). De modo que lo que Wordsworth realmente quería era alejarse al máximo de esa artificialidad retórica y por eso cometió el error de caer en el otro extremo: demasiada sencillez y humildad. Aunque sólo cae en ese error en un nivel teórico, pues en la práctica sus poemas no se ajustan a esa teoría de la dicción poética —hasta el punto de que, para algunos, probablemente dicha teoría fuera concebida con anterioridad a la escritura de los poemas de la primera edición de las *Baladas Líricas* (Corugedo/Chamosa, 1994: 64)— y, así, no se advierte en ellos una fiel imitación del modo de hablar de la gente humilde. Y precisamente por ello Coleridge admira profundamente la poesía de Wordsworth: porque no se ajusta a las ideas del *Preface*, sino más bien a lo que Coleridge está defendiendo, es decir, a una poesía sentida pero también trabajada, buscando la rima más correcta y contando sílabas.

Coleridge dedica varios pasajes a comentar la obra de Wordsworth, señalando primero unos cuantos defectos —dejando claro que son poco frecuentes— y luego destacando con gran admiración todos sus méritos, de modo que queda muy claro que no está de acuerdo con sus teorías pero sí con su práctica poética. De todos modos, aunque Coleridge está de acuerdo en que la poesía neoclásica resulta excesivamente artificial, no se muestra ya tan polémico como su amigo porque él escribe en una época ligeramente posterior, cuando ya el Romanticismo cuenta con más seguidores. Así, no se molesta en discutir las reglas de los neoclásicos, pero deja claro que su concepción de la poesía es orgánica y no mecánica.

4.5. La visión orgánica de la poesía

Una de las intuiciones teóricas más interesantes de Coleridge es la de que la poesía tiene una lógica interna —una «lógica propia», dice él—, tan rigurosa como la de la ciencia (1975: 4); es decir, existe siempre una poderosa razón para todo lo que aparece en un poema, nada es gratuito (Hegewicz, 1975: 11). Así, piensa Coleridge, en los grandes poemas cada palabra ha sido cuidadosamente seleccionada y colocada en el lugar oportuno, y las imágenes y otros recursos utilizados están ahí como si fueran algo absolutamente necesario e insustituible (Coleridge, 1975: 4). Es importante la idea de «insustituible» porque Coleridge cree que cualquier verso que admita ser modificado y aun así conserve su significado esencial es un verso defectuoso. Un buen verso no se deja tocar, pues toda alteración formal implicaría una alteración semántica también. Escribe al respecto:

> [...] todo verso que pueda ser traducido a otras palabras del mismo idioma sin que disminuya su significación, tanto en sentido, asociación, o cualquier otro sentimiento valioso, está, por esta razón, viciado en su dicción (1975: 9).

Para que se entienda bien esto, exagera diciendo que «es más fácil sacar con las manos una piedra de las pirámides, que alterar una palabra o la posición de una palabra en Milton o Shakespeare» (1975: 9). Está claro que, como observa Abrams, para Coleridge, «escribir poemas es, básicamente, un arte racional y adquirido de adaptar partes a partes y de doblegar los medios hacia fines dados de antemano» (1975: 222).

Otra reflexión que demuestra que Coleridge tiene una visión orgánica de la poesía —y entiéndase, con Abrams, que «el organicismo puede definirse como la filosofía cuyas categorías principales se derivan, metafóricamente, de los atributos de las cosas que viven y crecen (1975: 299)— se advierte en la afirmación de que cada poema tiene que ser contemplado como un conjunto, pero no un conjunto que sea resultado de una simple suma de partes, sino de una interrelación entre las distintas partes. O sea, que todas las partes tienen que estar conectadas, explicarse mutuamente y otorgar cohesión interna al conjunto, dirigiéndose hacia un fin común. Coleridge considera un defecto que haya poemas en los que sólo ciertos versos por separado llaman la atención, pues un buen poema tiene que estar tan bien proporcionado que todo él guste (1975: 56). Puede que no todas las partes estén igualmente logradas —de hecho, Coleridge reconoce que «un poema de gran extensión no puede, ni debe, ser todo poesía» (1975: 57)—, pero las partes menos logradas tienen que tener también valor poético, no pueden ser un simple relleno. Y esto sólo se consigue trabajando todo el poema, manteniendo constantemente un alto nivel poético.

El Romanticismo se caracteriza por la mitificación del poeta —es un genio, alguien especial— y por presentar como principio básico la idea de que la poesía es expresión espontánea de emociones, pero Coleridge comprende además el aspecto artesanal de la creación poética: no todo es inspiración natural, desahogo espontáneo de emociones, sino que hay un importante trabajo en la forma. Y para mantener un alto nivel formal —piensa Coleridge— no puede recurrirse al lenguaje de la prosa ni a la lengua coloquial, sino a un lenguaje distinto, más trabajado, más artificioso. De este modo, se aparta de la idea de Wordsworth de que la poesía tiene que utilizar el mismo lenguaje que los hombres de la vida real. Para Coleridge, lo esencial de la poesía reside justamente en su artificialidad. Dirá además que tiene que existir una perfecta unión entre la cabeza y el corazón. Se refiere a que hay que expresar sentimientos auténticos, pero pasados por el tamiz del arte. Por tanto: la pasión y la reflexión tienen que ir unidas en la poesía. El resultado final ha de obedecer a un autocontrol racional de los sentimientos, una frialdad necesaria para convertir el sentimiento en obra de arte. Y ahí intervienen dos fuentes en las que bebe el genio: la meditación —la reflexión— y la observación directa de la naturaleza humana. Es decir: no es necesario que el genio escriba sobre lo que él está sintiendo ni que lo haga justo en un estado de agitación, como si estuviese poseído por la pasión. El genio puede reflexionar sobre un sentimiento y escribir sobre él perfectamente tras haber observado cómo se comporta la gente que siente esas emociones que él quiere representar artísticamente —los celos, el amor, la ira, etc.—. Lo que con esta y otras observaciones de Coleridge se aprecia es que siempre está buscando un equilibrio entre la intuición natural del genio y el necesario trabajo posterior para la creación artística. Y, de hecho, al comentar los poemas de Wordsworth va a demostrar que la naturalidad y la sencillez se logran tras una elaboración reposada, puliendo constantemente los versos, y no por una pasión arrebatadora.

4.6. El genio poético

Según Coleridge (1975: 62-68), existen una serie de características propias del *genio* —que es un don natural— que permiten diferenciarlo del simple *talento* —que remite a una

habilidad aprendida con esfuerzo—. Entre ellas destaca claramente la *imaginación*. Coleridge entiende esta facultad como la capacidad de unificar todas las cosas, de igualar lo heterogéneo, de reconciliar cualidades opuestas en un mismo poema (Abrams, 1975: 213). Sólo el genio —(y Coleridge deja claro que «el *genio poético* no es solamente una planta muy delicada, sino que es también muy rara (1975: 117)— posee esta virtud que tanto recuerda al concepto del *Witz*, frecuentemente citado en la teoría literaria alemana. Los otros poetas tal vez posean una gran facilidad para la fantasía, pero para Coleridge la fantasía es una facultad de menor importancia que la imaginación (Wellek, 1973: 187-188). Imaginación y fantasía son, pues, dos facultades «inconfundibles y muy diferentes» (Coleridge, 1975: 19).

A la luz de todo lo expuesto resulta obvio que Coleridge bebe sobre todo de fuentes alemanas, pero que finalmente sabe incorporar en un método propio —ecléctico, sí, pero en cierto modo también propio— todas las reflexiones que recoge de otros. Como escribe Wellek: «Coleridge conjuga de modo personalísimo las ideas venidas de Alemania y las combina, además, con rasgos neoclásicos y del empirismo británico dieciochesco» (1973: 181). Por otra parte, hay que reconocer —también con René Wellek— que Coleridge se convirtió en «la fuente primaria y principal de una larga serie de críticos ingleses y, más aún, de los trascendentalistas norteamericanos y de Poe, y, de modo indirecto, de los simbolistas franceses» (1973: 181).

5. Percy Bysshe Shelley: *Defence of Poetry* (1821)

5.1. La polémica con Peackoc

Con su *Defence of Poetry*, Shelley (1792-1822) se convierte en uno de los principales teorizadores platónicos del Romanticismo. Nace este ensayo, en gran medida, como reacción contra la obra *Four Ages of Poetry* —Las cuatro edades de la poesía—, de Thomas Love Peackoc, presentada por René Wellek como «una descripción cínica, racionalista y humorística de la decadencia y muerte final de la poesía en una época de prosaico utilitarismo» (1973: 146). Shelley polemiza con esta obra serio-cómica de Peackoc dejando que las ideas fluyan espontáneamente, sin una sistematización previa, y así lo reconoce él mismo hacia el final de la *Defence*:

> He creído más favorable a la causa de la verdad ir anotando estas observaciones en el orden en que han ido suscitándose en mi mente, merced a la consideración misma del asunto, que observar las formalidades de una polémica en regla [...] (1978: 76).

Y tal vez precisamente porque lo que anima el ensayo de Shelley es sobre todo un contexto polémico, hay que reconocer —con Abrams— que la *Defence* contiene «una teoría crítica flojamente articulada» y que, en rigor, pese a la influencia que ha ejercido, se trata de una obra que tiene muy poco «de crítica específicamente literaria» (Abrams, 1975: 228-232).

5.2. La figura del poeta

Empieza Shelley señalando «dos clases de actividad mental»: la razón y la imaginación (1978: 15). Define la primera como «el espíritu que contempla las relaciones que existen entre un pensamiento y otro, se produzcan como quiera que sea», y la segunda como «el espíritu que obra sobre los pensamientos para colorearlos con su propia luz, y que compone con

ellos, tomándolos a modo de elementos, otros pensamientos, cada uno de los cuales contiene en sí mismo el principio de su propia integridad» (1978: 15). A continuación, Shelley deja bien claro que la poesía está relacionada con la imaginación, y no con la razón. Es más: «la poesía, en sentido general, puede definirse como la expresión de la imaginación» (1978: 16). Por otra parte, la poesía —asegura Shelley— «es congénita con el espíritu del hombre» (1978: 16); sin embargo, hay hombres con mayor predisposición a lo poético que otros, hombres en quienes predomina la «aproximación a lo bello», hombres, pues, que se sienten especialmente atraídos por la belleza (1978: 20). Sobre ellos escribe Shelley:

> Aquellos en quienes existe este predominio son poetas, en el sentido más universal de la palabra; y el placer que resulta de su manera de expresar la influencia de la sociedad o de la naturaleza sobre el propio espíritu se comunica a otro, y produce, merced a esta comunidad, una especie de reduplicación (1978: 20).

La imagen que concibe Shelley de la figura del poeta es omniabarcadora: un poeta es también legislador y profeta. Es legislador porque descubre las leyes según las cuales deben ordenarse todas las cosas; y profeta porque «contempla en el presente el futuro, y sus pensamientos son los gérmenes de la flor y del fruto de los últimos tiempos» (1978: 22). La herramienta que el poeta utiliza es el lenguaje, que es para Shelley la «representación más directa de las acciones y de las pasiones de nuestro ser interno» (1978: 23). Y lo utiliza de un modo especial, buscando «cierto uniforme y armonioso retorno de sonido», es decir: creando cierta musicalidad a través de recursos como la rima y causando así en el lector una agradable sensación (1978: 25). La importancia que concede Shelley al tratamiento especial que caracteriza al lenguaje poético, lo lleva a afirmar «la inutilidad de las traducciones» (1978: 25). Escribe al respecto:

> Sería empresa tan factible fundir una violeta en un crisol para descubrir el principio formal de su color y de su aroma, como intentar transfundir de un idioma a otro las creaciones de un poeta. La planta ha de brotar de su semilla o no tendrá flores, y ésta es la pesadumbre de la maldición de Babel (1978: 25-26).

Para Shelley, lo más importante es que el poeta utilice siempre un lenguaje armonioso, musical, y lo de menos es si escribe en verso o en prosa, distinción que rechaza por «inadmisible» (1978: 25). Distinguir entre poetas y prosistas le parece un «error vulgar» porque él tiene un concepto mucho más amplio de la poesía, un concepto en el que cabe todo lenguaje armonioso, bello, causa segura de placer estético (1978: 26). Así, muchos filósofos pueden ser considerados en gran medida también poetas por escribir en un estilo agradable, armonioso. Platón y Francis Bacon son para Shelley dos claros ejemplos de esto. Y, del mismo modo, algunos grandes poetas —como Shakespeare, Dante o Milton— «son filósofos de altísimo poder» (Shelley, 1978: 27-28). Precisamente por eso sus poemas adquieren una dimensión universal, pues se centran —como debería centrarse para Shelley todo gran poema— en algunos de los temas o acciones que pueden producirse «en las variedades posibles de la naturaleza humana» (1978: 28). De modo que Shelley mantiene el principio de la *mímesis* de la naturaleza, y lo mantiene además en términos clasicistas: lo que hay que imitar no es lo particular concreto, sino lo universal, y tampoco se trata de una imitación exacta, fiel, sino embellecedora, idealizante. Sobre este último aspecto, Shelley llega a afirmar: «la poesía es un espejo que embellece lo que está deformado» (1978: 29). Educados en el espíritu del Neoclasicismo, es lógico que los primeros poetas románticos sigan haciéndose eco de ideas clasicistas cuando pretenden teorizar sobre la poesía. Existe sin duda una auténtica ruptura epistemológica entre el Romanticismo y todo lo anterior, pero los vestigios del pasado tardan en desaparecer.

Siguiendo ahora con la *Defence*, llega un momento en el que Shelley asegura que los poetas deben ser juzgados sólo por sus semejantes —otros poetas y eruditos— y por el Tiempo, es decir: por «los más selectos de los sabios de muchas generaciones» (1978: 30). Además, ofrece Shelley una visión intimista, solitaria de la figura del poeta:

> Un poeta es un ruiseñor que permanece en la oscuridad y canta para alegrar su propia soledad con dulces sones; sus oyentes son como hombres arrebatados por la melodía de un músico invisible, y se sienten conmovidos y enternecidos sin saber desde dónde ni por quién (1978: 30).

5.3. Sobre la melancolía

Un sentimiento concreto asocia Shelley a la poesía, un sentimiento que «es inseparable de la melodía más dulce»: la melancolía (1978: 63). Igual que lo sublime depende, para todos los que han teorizado sobre este concepto, de una mezcla de placer y dolor, la melancolía es también —según Shelley— fuente de placer, un placer semejante a la *catarsis* que se experimenta tras una representación trágica (1978: 63). Estas palabras lo dejan bien claro: «El placer que está en la tristeza es más dulce que el placer del placer mismo» (1978: 63). La melancolía está estrechamente vinculada al recuerdo y de ahí que afirme Shelley: «la poesía es el recuerdo de los momentos mejores y más felices gozados por las almas mejores y más felices» (1978: 70). Es decir: los poetas son seres de una especial sensibilidad, seres que, al verse invadidos por la melancolía, al recordar ciertas emociones y expresarlas con un lenguaje especial, causan un elevadísimo placer que contribuye a la edificación moral.

Como se ve, además de determinar cuál es su concepción de la poesía y de la figura del poeta, Shelley analiza los efectos de la poesía sobre la sociedad (1978: 29). Y los efectos más evidentes son: placer y sabiduría. O, si se prefiere: sabiduría mezclada con deleite. De nuevo, pues, un principio neoclásico asoma en la *Defence*, el *aut prodesse aut delectare* horaciano. Pero lo más frecuente es que asomen argumentos platónicos, como la idea de que la poesía «obra por divino e incomprendido modo, más allá y por encima de toda conciencia» (1978: 30). De hecho, como asegura Abrams, «hay más de Platón en la *Defensa* que en cualquier otra obra anterior de la crítica inglesa, aunque sea siempre un Platón visto, obviamente, desde la perspectiva de los comentadores e intérpretes neoplatónicos y del Renacimiento» (1975: 227). Es importante retener esta idea de que el platonismo de Shelley es más renacentista que propiamente platónico, pues no hay que olvidar que Platón expulsó a los poetas de la República ideal y condenó a la poesía por motivos morales, mientras que lo que Shelley escribe es una apología del poeta y de su actividad poética y, por tanto, a diferencia de Platón, adopta siempre una actitud positiva frente a la poesía.

5.4. Poesía y moralidad

Shelley se enfrenta a quienes condenan la poesía por presentar modelos de conducta amorales, personajes «que no pueden en modo alguno considerarse como edificantes modelos para la imitación general» (1978: 31). Frente a quienes así opinan, él responde:

> Todas las objeciones que se hacen a la poesía, tachándola de inmoralidad, descansan en un concepto erróneo de la manera en que la misma poesía obra para producir el adelanto moral del hombre (1978: 32).

Shelley se refiere a que la poesía contribuye a una edificación moral del ser humano por caminos indirectos, y no mostrando explícitamente una doctrina ética. Así, se lee en la *Defence* que la poesía «despierta y ensancha el espíritu por el solo hecho de convertirlo en receptáculo de mil combinaciones de pensamiento, antes no percibidas», y que la poesía «levanta el velo de la oculta hermosura del mundo, y transforma los objetos familiares», y que infunde el amor hacia «lo bello que existe en el pensamiento, en las acciones, en las personas, fuera de nosotros» (1978: 333). Además, la poesía ayuda a desarrollar la imaginación —«gran instrumento de buena moral», según Shelley— y, así, enseña «a ponerse en el lugar de otro y de muchos otros» (1978: 33-34). Es así, pues, como la poesía fortalece la naturaleza moral del hombre, así, y no a través de un camino directo. De ahí que asegure Shelley que el poeta «hará muy mal si encarna su propio concepto de lo justo y lo injusto, que suele ser el de su país y de su época, en sus creaciones poéticas» (1978: 34). Los poetas que persiguen con sus versos un fin moral están condenados, según Shelley, a que el interés de su poesía decaiga para que aumente el interés por el propósito moral perseguido (1978: 35). Sólo «el escritor necio» intenta hacer de la poesía vehículo «de enseñanza de ciertas doctrinas, que él considera verdades morales» (1978: 41). Este tipo de escritor olvida que «la poesía no puede servir a tales propósitos»; más exactamente, olvida que «la poesía es una espada de luz, siempre desnuda, que consume la vaina que intente contenerla» (1978: 41).

Está claro, por tanto, que para Shelley la poesía resulta absolutamente beneficiosa para la sociedad; es más, el poeta inglés recuerda que existe una conexión evidente entre las representaciones escénicas y el mejoramiento o la corrupción de las costumbres humanas, e incluso llega a afirmar: «la presencia o la ausencia de poesía en su forma más perfecta y universal guarda relación con la bondad y con la maldad en la conducta y en las costumbres» (1978: 39). Allí donde el drama alcanza su perfección, hay que hablar siempre —según Shelley— de una época de «grandeza moral e intelectual» (1978: 39). El ejemplo evidente se encuentra en la Grecia clásica, con los poetas atenienses, cuyas tragedias son, dice Shelley, «espejos en que el espectador se contempla a sí mismo» (1978: 39). Con obras así, «la imaginación se ensancha», pues el espectador simpatiza con los personajes, se identifica con ellos y hace suyas desgracias y alegrías ajenas (Shelley, 1978: 39-40).

Shelley explica con argumentos platónicos por qué la poesía provoca efectos positivos en la sociedad, en todas las épocas:

> Nunca se han separado por completo los sagrados eslabones de esa cadena que descendiendo a través de las almas de muchos hombres, está sujeta a aquellos grandes espíritus, de los cuales procede como de un imán el fluido invisible que a un tiempo mismo une, anima y sustenta la vida de todo. Es la facultad que contiene dentro de sí misma las semillas de su renovación, y a la vez la de la renovación social (1978: 46).

El influjo de la poesía en la sociedad se aprecia sobre todo en el caso del drama, y Shelley lo justifica con claridad:

> Siendo el drama la forma en que mayor número de modos de expresión poética son susceptibles de combinarse, la conexión de la poesía y del bien social es más fácil de observar en el drama que en cualquier otra forma. Y es indiscutible que la más elevada perfección de la sociedad humana ha coexistido siempre con la más elevada excelencia dramática; y que la corrupción o la extinción del drama en un país donde antes floreció es señal de corrupción de costumbres y extinción de las energías que sostienen el alma de la vida social (1978: 42-43).

Para demostrar la influencia de la poesía en la sociedad, Shelley esboza un esquema acerca de la historia literaria en sentido general. Se hace evidente entonces su erudición. Se trata de un tipo de historia sinóptica que, como recuerda René Wellek, fue muy común trazar en el siglo XVIII (1973: 148). Pero Shelley no quiere presumir de erudito en estos momentos; su principal propósito es otro: llamar la atención sobre «el efecto causado por los poetas, en el sentido amplio y verdadero de la palabra, sobre su tiempo y los tiempos sucesivos» (1978: 61). Y ese efecto se concreta en grabar en la imaginación de los hombres «las eternas verdades», y provocar así un placer infinito (Shelley, 1978: 62). Ahí reside, y sólo ahí, la utilidad de la poesía. Buscarle otro tipo de utilidad es, para Shelley, un grave error. El placer que causa la poesía conlleva, pues, en sí mismo una gran utilidad. Hasta el punto de que Shelley cree que los poetas han resultado mucho más útiles al mundo que los filósofos. Sin los esfuerzos de Locke, Hume, Gibbon, Voltaire, Rousseau —dice Shelley— el mundo habría alcanzado igualmente un alto grado «de adelanto intelectual y moral», pero sin poetas como Dante, Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Shakespeare, Calderón, Milton, etc., con toda seguridad la condición moral del mundo sería mucho peor, casi inimaginable (1978: 64-65). Con estas afirmaciones, el platónico Shelley se aparta considerablemente de Platón, en el sentido de que el filósofo griego veía a los filósofos y a los poetas como competidores, mientras que Shelley los ve más bien como colaboradores y, si tiene que tomar partido, lo toma por parte de los segundos (Abrams, 1975: 230-231). Y eso que admiraba profundamente a algunos filósofos, como a Rousseau. Precisamente abandonó a su primera esposa, Harriet —de la que tuvo dos hijos—, para fugarse con una muchacha de dieciséis años a Suiza y poder conocer directamente el paisaje que había inspirado muchas obras de Rousseau (Cranston, 1997: 77). Con aquella joven muchacha —Mary, la hija de Godwin— se casaría tras el suicidio de Harriet. Y como es de sobra conocido, Mary Shelley cedería también al impulso de escribir y se convirtió en la autora de una célebre novela, *Frankenstein.*

5.5. La influencia platónica

Regresando a la *Defence*, cabe señalar, por otra parte, que para Shelley el poeta no sólo causa placer y contribuye a una mejora de las costumbres, sino que es alguien que «arranca del mundo el velo de lo cotidiano y muestra pura la desnuda y dormida belleza», además de librar «nuestra vida interior de la película de la familiaridad que nos oscurece la maravilla de nuestro ser» (1978: 73). Estas palabras tienen que ser entendidas en un contexto platónico: el poeta arranca del mundo el velo de lo cotidiano, la excesiva familiaridad, para acceder directamente a las esencias de las cosas, a las ideas puras, y poder luego comunicarlas. Teniendo en cuenta todo lo dicho, no es extraño este otro comentario sobre el poeta:

> Un poeta, así como es autor para los demás de sabiduría, virtud y gloria en su más alto grado, así también debe personalmente ser el más feliz, el mejor, el más sabio y el más ilustre de los hombres (1978: 73).

En los últimos compases de la *Defence*, la apología de la poesía llega a su cima. Shelley utiliza argumentos que fueron utilizados ya en el Renacimiento y que, como señala Wellek, recuerdan a menudo a los manejados en otra defensa de la poesía, la de Sir Philip Sidney (1973: 145). Así, la poesía como ciencia de todas las ciencias, como misterio divino, como inspiración, etc., son ideas que asoman continuamente en el texto de Shelley. Se lee, por ejemplo:

> La poesía es verdaderamente algo divino. Es a un tiempo mismo el centro y la circunferencia del saber: es lo que comprende toda ciencia y a ella debe toda ciencia referirse. Es a un tiempo la raíz y la flor de todos los demás órdenes de ideas: de ella surgen y a todas las adorna [...] (1978: 67).

Quizá sean los argumentos platónicos los que con mayor frecuencia recupera Shelley. Así, afirma:

> La poesía no es, como el raciocinio, facultad que pueda ejercitarse a medida del deseo. El hombre no puede decir: «Quiero componer poesía.» Ni el más grande poeta puede decirlo, porque la mente en el momento de la creación es como carbón apagado que una invisible influencia como viento inconstante despierta a transitoria brillantez; este poder surge de lo interior, como el color de una flor que se marchita, que decae y cambia según se desarrolla, y las partes conscientes de nuestra naturaleza no pueden profetizar ni su proximidad ni su alejamiento (1978: 68).

Shelley insiste: «Y respondan los más grandes poetas del tiempo presente si no es un error afirmar que los más hermosos pasajes de la poesía sean producto del trabajo y del estudio» (1978: 69). Para Shelley, trabajo y estudio sólo pueden significar «una cuidadosa observación de los momentos inspirados y una conexión artificial de los intervalos entre sus sugestiones» (1978: 69). Es decir: la concepción poética original es siempre fruto de la inspiración, pero no puede llegar a cuajar fielmente en un poema porque luego, en una segunda fase, la de la creación poética propiamente dicha, interviene ya la reflexión del poeta sobre sus propias intuiciones. Dice Shelley al respecto: «la más gloriosa poesía que se haya jamás comunicado al mundo no es probablemente sino débil sombra de las concepciones originales del poeta» (1978: 69).

Siguiendo con el tema de la inspiración poética, llega Shelley a hacer un comentario interesante con el que insinúa la posibilidad de que la razón y la lógica intervengan en la creación del poeta inspirado:

> Es lógico suponer que el frecuente retorno de la potencia poética puede producir en el ánimo un hábito de orden y armonía correlativo con su propia naturaleza y con sus efectos sobre otras inteligencias (1978: 75).

Es decir: el poeta puede acostumbrarse tanto a los intervalos de inspiración que descubra algunas leyes constantes en ellos y pueda aprender entonces su lógica. En cualquier caso, siempre existirá, para Shelley, una distancia considerable entre la primera inspiración y el resultado poético final.

La *Defence* termina con afirmaciones de Shelley acerca de la íntima relación que mantiene un pueblo, y su destino, con la poesía. Escribe Shelley al respecto: «La poesía es el más heraldo, compañero y seguidor del despertar de un gran pueblo que se dispone a realizar un cambio en la opinión o en las instituciones» (1978: 78). Y, en consonancia con esto, los poetas «miden la circunferencia y sondean la profundidad de la naturaleza humana con espíritu comprensivo y omnipenetrante, y acaso ellos mismos son los que más sinceramente se asombran de sus manifestaciones, porque es menos su espíritu que el espíritu de la época» (1978: 79). Aquí reside, pues, la verdadera defensa de la poesía: tal y como Shelley la concibe, juega un papel importantísimo, determinante, «en la construcción de la sociedad y en el devenir histórico» (Wellek, 1973: 150).

6. Victor Hugo: «Prefacio» a *Cromwell* (1827)

6.1. El enfrentamiento con el Neoclasicismo

El «Prefacio» a *Cromwell* es un texto en el que se refleja claramente el conflicto entre el Neoclasicismo y el Romanticismo en el ámbito de la dramaturgia. Suele ser considerado, de hecho, el manifiesto del Romanticismo en Francia (Wellek, 1973: 284). Y hay que tener en cuenta que en este país el Neoclasicismo dura más y arraiga con más fuerza que en otros países, sobre todo mucho más que en España y que en Italia. La razón es obvia: Francia apenas vive en el siglo XVII un período Barroco como otros países. El XVII francés es el gran siglo del Clasicismo, de modo que cuando luego los neoclásicos miran hacia atrás no ven a representantes de una estética opuesta, sino a sus ídolos. Por tanto, desde el siglo XVI hasta el XVIII —incluidos ambos— hay que hablar de un desarrollo ininterrumpido del Clasicismo en Francia. De ahí que, como señaló Vernon Hall, los románticos franceses manifestaran luego «un aire polémico más consciente de sí mismo» que el que manifestaron los defensores del Romanticismo en otros países (1982: 157). Teniendo en cuenta esto, se entiende que el «Prefacio» a *Cromwell*, en el que Victor Hugo se enfrenta abiertamente al credo neoclásico, tuvo que resultar especialmente polémico. Este texto apareció en 1827. Es una fecha tardía porque ya el Romanticismo había ganado bastante terreno, sobre todo en el campo de la lírica y en el de la novela, aunque no aún en el del teatro. Sobre todo el teatro que se representaba para la aristocracia y la alta burguesía seguía anclado a los preceptos neoclásicos. Y es lógico que así fuera porque el Neoclasicismo cuaja con mayor fuerza en el teatro que en otros géneros. Además, de algún modo el teatro era el último vestigio de la aristocracia, que soñaba con el regreso del Antiguo Régimen, el anterior a la Revolución francesa de 1789 (Saint-Denis, 1989: 8). Pero ese retorno no iba a producirse porque a medida que la sociedad se industrializaba, lo que se producía era más bien una mezcla entre clases sociales, y no una nueva jerarquía dominada por la monarquía, la aristocracia y la Iglesia.

Sin embargo, el teatro parecía una especie de oasis: no había evolucionado en absoluto porque seguía dirigiéndose a la aristocracia y a la burguesía y seguía respetando escrupulosamente los preceptos clásicos. Y el género dominante seguía siendo la tragedia. Los autores que estrenaban en los teatros más importantes de París seguían sintiéndose herederos de Corneille, de Racine, de Molière. Pero en otros teatros, los que estaban situados fuera del círculo elegante de la ciudad, en los denominados *boulevards*, los autores eran menos respetuosos con las reglas clásicas porque el público pedía ya otras cosas: buscaba un reflejo de la vida real en las obras, y no la recreación de un episodio histórico, por ejemplo. Quería, además, participar en el mundo emocional de la obra, sentirse como los protagonistas. Con el tiempo, éste será el denominado teatro de consumo, un teatro anticonvencional que irá evolucionando de manera bastante arbitraria, pues aunque combata unas convenciones terminará por institucionalizar otras distintas. En realidad, los autores que estrenaban en los teatros de *boulevard* soñaban con estrenar en los otros teatros, los del centro de la ciudad (Saint-Denis, 1989: 8 y ss.).

Los críticos teatrales más importantes acudían a los teatros de la ciudad, y de sus críticas dependía el prestigio o hundimiento de un autor. Por eso todos los prerrománticos se encontraban con la difícil situación de tener que contentar a un público que cada vez sabía menos de normas clásicas, y a la vez contentar a los críticos importantes, que seguían exigiendo el respeto a esas normas. En realidad, en los teatros de *boulevard*, en los menos exigentes con las reglas, iban estrenándose obras de autores que sólo respetaban lo que su propia inspiración les dictaba. Y un autor que era referencia obligada para quienes querían liberarse del yugo de las reglas era Shakespeare: el monstruo que infringió todas las reglas y que fue

por ello condenado por los neoclásicos —sobre todo por Voltaire—. Las obras de Shakespeare seguían representándose en los escenarios, pero los autores que más fácilmente penetraron en Francia durante esta época fueron los autores ingleses y los alemanes contemporáneos —ya Lessing decía que ingleses y alemanes estaban más unidos estéticamente que cualquiera de ellos con los franceses—. Los ingleses y alemanes no seguían tan rígidamente los preceptos neoclásicos, gozaban de unos márgenes mucho más generosos para ejercer su libertad creadora. Así, las obras que escribían estaban llenas de recursos eficaces para satisfacer el gusto del público, que iba sólo a entretenerse con las acciones y las aventuras de los personajes, y no ya a recibir una lección moral. Viajes, naufragios, apariciones de ultratumba, prisioneros en mazmorras, desenlaces imprevistos..., cosas así eran las que de veras interesaban, y suponían una especie de liberación formal respecto a las exigencias neoclásicas.

Éste es el panorama que vive Victor Hugo en su juventud. Es uno de los poetas jóvenes que políticamente se muestran enemigos del Antiguo Régimen y que con frecuencia provocan escándalos en los círculos intelectuales de la capital (Saint-Denis, 1989: 12-13). Hugo adquiere pronto un notable prestigio y decide plantear el Romanticismo en el ámbito teatral con su obra *Cromwell.* La obra encuentra una fuerte oposición y no consigue ser estrenada; por eso Hugo decide editarla —lo que en teatro supone un gran fracaso— y añadirle un prólogo en el que resume su credo estético. No puede extrañarnos que un poeta de prestigio como Hugo no pueda estrenar sus obras teatrales porque la aristocracia del Antiguo Régimen controlaba aún los círculos de prestigio, y sólo una revolución política podía poner fin a esta situación. Esa revolución llega en 1830: la revolución burguesa que pone fin a la ideología aristócrata y hace triunfar la ideología burguesa y liberal. Sólo entonces ve Hugo representada su primera tragedia: *Hernani.* Aunque este estreno desencadenó todavía una auténtica guerra literaria entre románticos y partidarios del Neoclasicismo —la famosa «batalla de *Hernani*»—.

6.2. Principales ideas del «Prefacio»

Hoy la lectura del prólogo al *Cromwell* puede parecer inofensiva, incluso demasiado respetuosa con el Neoclasicismo, pero si nos situamos en la época de su publicación veremos que se trató de una auténtica osadía, de un desafío auténtico cuando los círculos intelectuales estaban dominados por una mentalidad conservadora, neoclásica. Y es que hay que tener en cuenta que en realidad los primeros románticos no son innovadores radicales, sino que sigue influyendo en ellos en gran medida la doctrina neoclásica en la que fueron educados (Wellek, 1973: 272). De hecho, al principio la oposición entre Neoclasicismo y Romanticismo se identifica simplemente con la oposición entre el pasado y la modernidad. Lo romántico —se piensa— proporciona placer a la sensibilidad actual, mientras que lo clásico representa el estilo de otra época, responde a un gusto que ya ha caducado.

6.2.1. *Sobre el hibridismo genérico*

Uno de los puntos de oposición al Neoclasicismo planteado en el «Prefacio» a *Cromwell* tiene que ver con la mezcla de géneros. Hugo cree que el teatro tiene que ser un espectáculo total, que tiene que ser una representación completa y no sólo parcial de la vida, y por tanto cree que en una misma obra tienen que aparecer elementos cómicos mezclados con elementos trágicos, tal y como ocurre en la vida real (Saint-Denis, 1989: 14). Estas ideas afectan incluso a la duración del espectáculo. Lo normal era representar en una sola se-

sión dos piezas teatrales: primero una tragedia —pieza principal—, que duraba unas dos horas, después una hora de entreacto —con espectáculos más o menos divertidos para entretener—, y luego una comedia que duraba una hora más. En total, pues, cuatro horas. Pero esto ya no es necesario si Hugo quiere que los elementos de la comedia se mezclen con los de la tragedia y todo se dé en una sola pieza. De hecho, su idea de drama romántico implica mezclar esas distintas clases de diversión, para que se pase de la seriedad a la risa y luego de nuevo a lo serio, como ocurre en la realidad cotidiana. Pues es obvio que en la vida la belleza y la fealdad aparecen mezcladas, y por tanto también en una obra debe ser así. De modo que no es necesario respetar el principio del decoro y dejar que sólo lo bello entre en la obra, ni hay que fijar unas leyes para cada género y decir que lo feo y desagradable sólo puede entrar en la comedia —y en clave de humor: para ridiculizarlo—, mientras que lo sublime, lo noble, sólo puede entrar en géneros como la tragedia o la épica. Esto es lo que defiende la teoría de la pureza de los géneros, ligada a los tres estilos —sublime, medio, ínfimo— y todo dominado por el principio del decoro. Pero Hugo aboga por un arte moderno totalizador, que se haga vivo reflejo de lo que ocurre realmente en la vida, y en la vida lo cómico y lo trágico no se dan por separado. Separarlos es algo artificial, forzado.

Esta idea apunta ya la disolución de los géneros y de los estilos, y la defensa de formas híbridas: todo tiene que confundirse, como ocurre en la vida. Ahí vemos que se defiende un tipo de poesía que sea traducción completa de la realidad, que se base en la unión de opuestos y en la armonía de contrarios. Esto es lo mismo que dirá también Stendhal cuando utilice la metáfora del espejo para referirse a la creación novelesca: la novela es como un espejo que refleja la realidad de la vida, «un espejo que se pasea a lo largo de un camino», y no es culpa del espejo que pasen por delante de él gentes feas y desagradables: están ahí también. Hugo, a diferencia de lo que había dicho Diderot en la *Paradoja del comediante*, quiere que el teatro se acerque a la vida, que sea su fiel reflejo. Aunque también exige que el material extraído de la realidad cotidiana sea trabajado artísticamente hasta conseguir que sea su esencia lo que llegue a la obra y que, en definitiva, el resultado sea mejor, más bello que al principio. De ahí precisamente que pueda defenderse el teatro en verso: el verso es el añadido estético, lo que embellece la vida.

6.2.2. *Las edades de la poesía*

En su «Prefacio», Hugo parte del convencimiento de que la poesía depende de la sociedad en la que es cultivada y examina así las tres grandes etapas del mundo: los tiempos primitivos, los tiempos antiguos y los tiempos modernos (1989: 24 y ss.). Hay que ver esta teoría como un intento estratégico de transmitir un mensaje importantísimo: los tiempos han cambiado y hay que crear un nuevo tipo de arte, el arte moderno o romántico. Desde este convencimiento, desarrolla Hugo su teoría de la adecuación entre etapas históricas y formas poéticas, una teoría de la que surge —como ha visto René Wellek (1973: 284)— una interpretación dialéctico-simbólica de la poesía:

1. *Tiempos primitivos*: indican el nacimiento de la humanidad. La poesía tiene en este primer estado un marcado carácter religioso, se da en forma de himno, es una oda dedicada a Dios, a la naturaleza, a la creación. Es un rito religioso. La sociedad es una sociedad teocrática y el género literario propio de esta edad primitiva es la oda.
2. *Tiempos antiguos*: nacen las naciones y, pronto, los conflictos entre ellas, las guerras, los imperios, la historia de cada nación, etc., y la poesía refleja estos grandes acontecimientos y se hace épica, destacando la figura de Homero. Después de la epopeya nace tam-

bién la tragedia —según Hugo, también dominada por el carácter épico de esta edad antigua—. Por tanto, el género literario propio de la edad antigua es la epopeya.

3. *Tiempos modernos*: se corresponden con el fin del paganismo y la llegada y triunfo del cristianismo, la religión verdadera —dice Hugo (1989: 28)— con la que nace la civilización moderna y con la que nace también «un nuevo sentimiento, desconocido por los antiguos y singularmente desarrollado en el hombre moderno, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía» (Hugo, 1989: 30).

Conviene detenerse en esta última etapa, pues es la que de veras le interesa analizar a Victor Hugo. La edad moderna se caracteriza por el desarrollo de una nueva religión y de una sociedad nueva, lo que da paso, también, a una nueva poesía y al dominio de un nuevo género: el drama. Antes, la poesía épica sólo daba cabida a una parte de la naturaleza, la que se ajustaba a una determinada concepción de la belleza: los héroes, las grandes acciones, etc. Pero el cristianismo «lleva la poesía a la verdad» y demuestra que no todo lo creado es bello, que también hay fealdad y que lo feo está al lado de lo bello, como lo deforme cerca de lo gracioso, y el mal cerca del bien (Hugo, 1989: 32-33). Por tanto, un arte que no recoja todo eso será siempre incompleto. La poesía tiene que dar el gran paso de imitar a la naturaleza mezclando sus elementos, aunque sin confundirlos: saber qué es bello y qué es feo, o qué es bueno y qué es malo. Hugo justifica esa mezcla diciendo que el cristianismo presenta el mal al lado del bien para que, por comparación, lo bueno sea mejor comprendido.

Al producirse la entrada de lo grotesco en el arte mezclándose con lo sublime y lo decoroso se desarrolla una nueva forma artística: el arte moderno. Ésta es, pues, la diferencia fundamental que separa el arte antiguo del moderno: en el arte antiguo, lo grotesco no se mezcla con lo sublime, sino que se da una cosa o bien otra, y el resultado es uniforme; el genio moderno, en cambio, mezcla los contrarios y consigue ser así más fiel a la realidad de la vida, donde se dan cita todos los opuestos (Hugo, 1989: 34). Así, tenemos a un Rubens, por ejemplo, que en medio de una escena solemne en la que se representa una ceremonia puede presentar a un enano, o bien algo grotesco. Nada de esto era posible cuando se creía en una belleza universal y en que sólo esa belleza era digna de ser imitada por el arte. Esto provocaba una evidente monotonía que la mezcla con lo grotesco ha podido combatir. Porque crear una obra mediante la superposición de cosas bellas o sublimes no provoca, en opinión de Hugo (1989: 38), ningún contraste y termina por aburrir. En cambio, lo grotesco es una especie de paréntesis en medio de tanta monotonía y, además, al estar al lado de lo bello hace que pueda apreciarse mejor la belleza por contraste con lo que no es bello. Si todo es bello, la belleza misma pierde interés, no llama la atención.

Hugo sabe que van a criticarle el hecho de elevar lo grotesco a categoría estética porque eso atenta contra las leyes del buen gusto y porque para la mentalidad neoclásica el arte tiene que corregir los aspectos desagradables de la Naturaleza: o los destierra o los recrea embelleciéndolos. Sin embargo, el escritor francés considera que si lo sublime representa al alma depurada por la moral cristiana, lo grotesco es la otra cara de la moneda, y personajes representantes de ambos conceptos deben aparecer en la literatura moderna porque la Humanidad está compuesta tanto por gente de comportamiento moral ejemplar como por gente dominada por las pasiones, los vicios, los crímenes, etc.

Para ilustrar la influencia de lo grotesco en el tercer tipo de civilización —la moderna—, Hugo cita tres nombres: Ariosto, Rabelais y Cervantes (1989: 42). Según su opinión, en estos tres autores se encuentra mezclado lo bello con lo grotesco, aunque en ellos exista un claro predominio de lo grotesco y para Hugo lo ideal sea conseguir un perfecto equilibrio entre estos dos principios. Ese equilibrio lo consigue Shakespeare, considerado por Hugo como una especie de dios del drama (1989: 43; 51).

Para concluir esta primera parte de su prólogo, Hugo insiste en que la poesía tiene tres edades que se corresponden con una época determinada de la sociedad: la oda (edad primitiva), la epopeya (edad antigua) y el drama (edad moderna). Dicho de otro modo: «los tiempos primitivos son líricos, los tiempos antiguos son épicos, los tiempos modernos son dramáticos» (Hugo, 1989: 43). El centro de atención de cada uno de estos géneros también varía. Así, según Hugo, la oda canta la Eternidad, la epopeya canta la Historia y el drama canta la Vida —por eso tiene que reflejarla completamente, sin olvidarse de nada—. Los personajes de cada uno de estos géneros —asegura Hugo (1989: 44)— son también distintos: los personajes de la oda son auténticos colosos —Adán, Caín, Noé—; los de la epopeya son héroes, auténticos gigantes —Aquiles, Orestes, Ulises—; los del drama son hombres de carne y hueso —Hamlet, Macbeth, Otelo—. Ahí se advierte claramente la progresión: de lo más exagerado a lo más real. Como se aprecian también con claridad las fuentes principales de cada uno de los géneros citados: La Biblia, Homero y Shakespeare (Hugo, 1989: 44).

Hugo va más allá en sus reflexiones y afirma que a cada una de etapas presentadas le corresponde un carácter determinado. Así, asegura que la etapa primitiva se caracteriza por su *ingenuidad*, la antigua por su *simplicidad* y la moderna por su *verdad*. Éstas son las tres fases de la humanidad y hay que entender que Hugo se refiere a lo que domina en cada una de esas fases, lo que no quiere decir que en cualquiera de ellas no se encuentre lo presentado en las otras. Escribe Hugo al respecto: «Y es que no hemos pretendido de ningún modo asignar a las tres épocas de la poesía un ámbito exclusivo, sino fijar tan sólo su carácter dominante» (1989: 45).

Como lo que de veras le interesa a Hugo es hablar del drama y presentarlo como una combinación perfecta entre lo sublime y lo grotesco, pasa a hablar inmediatamente de las reglas convencionales que los críticos neoclásicos han construido alrededor de este género y a presentarlas como una especie de encadenamiento forzoso del que es preciso liberarse (Hugo, 1989: 48).

6.2.3. *Sobre las tres unidades dramáticas*

Hugo se opone a la distinción de géneros tan perseguida por el Neoclasicismo; la califica de «arbitraria» (1989: 52). También descree de las tres unidades. Sólo acepta, por indiscutible, la unidad de acción, que es la única que realmente exigía Aristóteles y de ahí que Hugo la considere «la única verdadera y fundamentada», la única que «está desde hace mucho tiempo fuera de toda sospecha» (1989: 52). Defiende la unidad de acción porque se basa en una limitación humana: el hombre no puede ver más de un conjunto de cosas a la vez (1989: 56). Sin embargo, es consciente de que el respeto a esta unidad ha sido a veces negativo porque algunos autores no han entendido bien y por unidad de acción entienden simplicidad de acción: una acción solamente a lo largo de todo el drama (1989: 56). Hugo sabe que unidad de acción quiere decir, simplemente, que ha de existir una sola acción principal, lo que de ninguna manera excluye la posibilidad de que aparezcan también acciones secundarias que conduzcan hasta esa acción central y hagan que la obra sea más compleja.

Respecto a las otras dos unidades —la de tiempo y la de lugar—, para Hugo forman parte de un invento, de un «código pseudoaristotélico» (1989: 52). Y desde luego acierta de pleno al señalar que quienes defienden la regla de las tres unidades lo hacen apoyándose en la verosimilitud sin darse cuenta de que esas unidades atentan justamente contra lo verosímil (1989: 52-54). Se refiere a que resulta totalmente inverosímil mantener la unidad de lugar, por ejemplo. Hacer que toda la acción pase en un único lugar obliga a ir concentrando allí a todos los personajes —lo que ya resulta bastante forzado— y a que existan personajes que

vayan contando lo que ocurre en otras partes, que vayan informando de las acciones que tienen lugar en otras partes y son importantes para entender la acción principal. Por ejemplo: si la acción principal se concentra en un interior de un palacio hay que pensar que otras cosas pueden haber ocurrido en la plaza pública, o en el templo, o en un cruce de caminos, y como no puede cambiarse continuamente el decorado para verlas directamente porque la unidad de lugar lo impie, entonces alguien tiene que contarlas. Incluso a veces es necesario un salto temporal para mostrar algo que ocurrió en el pasado y hay que trasladarse a otro lugar, y si esto no es posible, sólo hay una manera de referirse a ese pasado: que alguien lo cuente. Por tanto, a Hugo le parece que enmarcar toda la acción en un único lugar será siempre algo artificial. Él prefiere los cambios de decorados porque así es también la vida: nos movemos de un lugar a otro y nuestras acciones se desarrollan en distintos lugares. De todos modos, reconoce que no es bueno un abuso en los cambios de decorado porque eso puede confundir y cansar al espectador.

Y en cuanto a la unidad de tiempo —a la exigencia de que toda la acción transcurra en un máximo de veinticuatro horas—, también le parece ridícula y muy poco sólidos los argumentos que la sostienen (1989: 54). Hugo viene a decir que cada acción tiene una duración propia y un lugar concreto en el que transcurre, y no puede destinarse la misma dosis de tiempo para todas las acciones. Eso es inverosímil y resulta muy forzado.

En resumen, las unidades le parecen a Hugo una especie de «jaula», una cárcel que impide la libre creación del artista (1989: 55). O como dice él mismo con una imagen perfecta: las unidades son unas tijeras con las que se le cortan las alas al genio (1989: 55). A quienes las defienden los llama «mutiladores dogmáticos» (1989: 55).

Lo curioso es que al final del «Prefacio», cuando Hugo explica cómo ha construido su drama *Cromwell*, reconoce que esta obra se adapta a esa prescripción clásica de las unidades, pero no por querer respetar ese dogma, sino porque es fiel a los hechos históricos en los que se basa (1989: 86). Sabe que escoger ciertos temas presenta obstáculos creativos: dar saltos temporales, cambiar el decorado, avanzar la acción, etc., pero cree que esto no pueden legislarlo los preceptistas, sino que tiene que quedar en manos del genio; él es quien tiene que resolver estos problemas creativos libremente, sin normas que coarten su libertad. Como ejemplos de poetas geniales presenta Hugo a Pierre Corneille —y aludirá a la famosa «Querella del Cid»— y a Racine —que no creó con absoluta libertad porque los prejuicios de su siglo lo paralizaron—, y con ellos querrá demostrar que pese a todas las trabas, los genios terminan por imponer su creatividad (1989: 57-60).

6.2.4. *Sobre la imitación de modelos*

También alude Hugo en su «Prefacio» al precepto clásico de la imitación de modelos. Y se esforzará en clarificar que hay dos tipos de modelos: los que se han convertido en modelos por su respeto ejemplar a las reglas clásicas y los que han servido para formular esas reglas. Estos últimos son para Hugo los auténticos genios: crearon libremente y luego otros elevaron a categoría de norma estética, lo que ellos hicieron. Como es obvio, esta idea queda muy cerca de la concepción kantiana del poeta genial.

Hugo cuestiona incluso la idea misma de la imitación porque sabe que una imitación nunca supera al modelo original. Se pregunta al respecto: «¿El reflejo vale acaso la luz?» (1989: 61). Imitar la perfección de los antiguos —asegura— es imposible porque ya no somos paganos como ellos, y una persona criada en la tradición cristiana nunca podrá sentir lo mismo que sintió un griego o un romano: cuando cambia la civilización, cambia la manera de sentir y el arte cambia también. Y además Hugo es consciente de que es absurdo preco-

nizar la imitación de los antiguos porque su teatro es distinto del teatro moderno, y de algún modo insistir en imitar un teatro que se desarrolló en el pasado, manteniendo sus mismas características, es perder toda la noción de evolución, de progreso (1989: 61). De hecho, el Clasicismo se caracteriza justamente por su incapacidad para entender la evolución artística: no hay un más allá después de los antiguos, ellos llegaron a la perfección y ya no puede hacerse nada nuevo ni mejor; sólo cabe la imitación. Para Hugo, esto equivale a defender la mediocridad, a hacer apología de los puros imitadores, cuando el arte no debería aceptar nunca semejante conformismo (1989: 62). Cree que si a pesar de la exigencia de la imitación ha habido buenos poetas se ha debido a que esos poetas de algún modo han conseguido hacer asomar su genio, es decir: se han escuchado a sí mismos y no se han limitado a imitar a los modelos. Pero la mayoría de imitadores no hacen más que seguir al modelo y por eso se fomenta la mediocridad. Y Hugo cree que ha llegado la hora de poner punto final a los preceptos y proclamar la libertad creadora: ni reglas ni modelos. En su opinión, las únicas leyes que pueden existir son las leyes de la naturaleza y las que cada tema concreto comporta, y estas leyes no están contenidas en ninguna poética (1989: 63). Por otra parte, éstas son las únicas leyes que el genio respeta. No las aprende, sino que las extrae de su conocimiento directo de la realidad —de la naturaleza—, y las que se refieren al tema tratado las adivina por inspiración. Esta idea lleva a Hugo a acordarse de Lope de Vega, y cita aquellos versos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en los que el poeta español dice que cuando ha de hacer una comedia encierra los preceptos con seis llaves, preceptos que conoce a la perfección, como lo demuestra —para que no puedan tildarlo de ignorante— al principio de su discurso, pronunciado ante una audiencia de académicos (Hugo, 1989: 63).

6.2.5. *Sobre la autonomía del arte*

Otro tema interesante abordado por Hugo en su «Prefacio» es el de si la realidad del arte es la misma que la realidad de la naturaleza. Este tema parece conducirnos directamente a la ficcionalidad. Hugo se refiere a que el arte tiene sus propias leyes y a que, aunque tome como material cosas de la naturaleza, tiene luego que transformarlas. Por ejemplo, si se asiste a una representación del *Cid*, de Corneille, hay que aceptar ciertas leyes artísticas: que el Cid hable en verso, que hable en francés, que no sea el Cid histórico, sino un actor que representa al Cid, etc. (Hugo, 1989: 66). Y es que «el ámbito del arte y el ámbito de la Naturaleza son perfectamente distintos» (Hugo, 1989: 66). Y, según Hugo, el drama tiene que ser un espejo en el que la naturaleza se refleje, pero un espejo que muestra lo reflejado ya de un modo distinto, «tocado por la varilla mágica del arte» (Hugo, 1989: 67).

Cuando Hugo se refiere al propósito del arte —del drama—, sorprendentemente vemos que no está muy alejado de los principios neoclásicos: el arte tiene que divertir y enseñar. Lo que tiene que enseñar, más concretamente, es el interior y el exterior del hombre: sus costumbres y su conciencia (Hugo, 1989: 68). Como tiene que mostrar las costumbres de los hombres, el drama tiene que impregnarse del «color de los tiempos» (Hugo, 1989: 68), tiene que ser capaz de recrear el espíritu de cada época, de cada siglo, y para eso es necesario mucha disciplina y estudio —precisamente la última parte de este «Prefacio» está destinada a explicar cómo Hugo se documentó rigurosamente sobre la figura histórica de Olivier Cromwell para poder escribir su drama—. Ahí vemos cómo se insinúa la combinación perfecta para el genio: mucho estudio combinado con inspiración. Para Hugo, ésta es la fórmula que permite apartarse de la mediocridad, de lo común, y conseguir grandes logros artísticos. Y precisamente para apartarse de la mediocridad, Hugo hace una defensa del verso en el drama, justo en un momento en el que ciertos autores y críticos empezaban a preferir la prosa

(1989: 69). Cree que manejarse con la complejidad del verso tiene mucho más mérito y que defender la prosa para el drama es facilitar que muchos mediocres lo cultiven, pues es mucho más fácil escribir en prosa (1989: 76). Pero de todos modos, estas cuestiones sobre verso o prosa son cuestiones formales totalmente secundarias para Hugo; en su opinión, lo verdaderamente importante —¿Cómo no acordarse aquí de Longino?— es que el autor sea un genio y que se arriesgue en la creación, que tome decisiones propias, que invente un estilo (1989: 77).

Hugo no pretende mostrar su propia poética, sino deshacerse de las poéticas neoclásicas (Hugo, 1989: 79). No quiere presentar un sistema de ideas nuevas, sino defender «la libertad del arte contra el despotismo de los sistemas, de los códigos y de las reglas» (Hugo, 1989: 79). Combatir todo tipo de dogmatismo en arte. Es muy consciente del cambio de siglo y de que el siglo XIX tiene que sacudirse de encima la presión —la opresión— del siglo XVIII, esa concepción del arte —el credo neoclásico— que impide a los genios desarrollar completamente su talento. Los jóvenes poetas no pueden entender ya el gusto artístico del siglo pasado que algunos críticos insisten en mantener. Los tiempos cambian y el arte evoluciona como evoluciona la lengua y como evoluciona todo en general. Escribe Hugo al respecto: «ni las lenguas ni el sol pueden pararse. El día en que se *fijan*, mueren» (1989: 78).

Con un tono esperanzador, Hugo advierte que ya se están manifestando signos de una nueva crítica literaria distinta a la neoclásica y también distinta al falso Romanticismo de ciertos autores. Esta nueva crítica romántica —piensa Hugo (1989: 92-93)— dejará de juzgar las obras en función de reglas y géneros convencionales y lo hará basándose sólo en las leyes particulares de cada obra concreta. Dejará de ser una crítica negativa, que busca sólo defectos, y será una crítica de elogios, que señalará bellezas. Entre otras cosas, porque —como dejara ya claro Longino en su tratado *Sobre lo sublime*— no sirve de nada señalar defectos: todo el mundo los tiene, incluso los genios cometen errores, pero son errores pequeños, sin ninguna importancia al lado de los grandes logros, que es lo que a la crítica debe interesarle realmente. Escribe Hugo al respecto: «El genio es necesariamente desigual. No hay montañas altas sin abismos profundos» (1989: 93).

Por otro lado, Hugo, a diferencia de los neoclásicos, es muy consciente de la evolución artística, y por eso dice que ciertas cosas que pueden parecernos defecto de un autor puede que se deban a un gusto de época, a una moda, o a otras cuestiones que externamente influyen sobre él y que sólo una rigurosa reconstrucción histórica puede advertir. La crítica nueva comprenderá bien esto —piensa Hugo— y se interesará entonces por la intención del autor, por sus objetivos artísticos. Y, en definitiva, será una crítica que juzgue el arte por el placer que nos hace sentir.

7. Georg W. F. Hegel: *Lecciones de estética* (1835)

7.1. Introducción

El gran mérito de Hegel (1770-1831) reside, fundamentalmente, en haber conseguido sintetizar, fundir en un sistema estético, una serie de ideas esparcidas en distintos trabajos de distintos autores —Kant, Schelling, Schiller, Solger, sobre todo— y construir así su propio esquema de pensamiento, considerado por José M.ª Valverde como «la culminación del pensar abstracto» (1997: 211). En efecto, su sistema estético —unánimemente reconocido como el más impresionante de su tiempo— está integrado en un proceso dialéctico y, para muchos, metafísico, totalmente abstracto. Influyó notoriamente en el pensamiento posterior. El mate-

rialismo dialéctico marxista, por ejemplo, está claramente inspirado en Hegel. Y también hay que destacar su influencia en Taine y en Croce.

Las *Lecciones de estética* (o *Introducción a la estética*, o sencillamente *Estética*) fueron publicadas en 1835, cuando Hegel ya había muerto. Las publicó uno de sus discípulos —también era su secretario—, Heinrich Gustav Hotho, tomando como material los apuntes de clase de los alumnos que Hegel había tenido en un curso impartido hacia 1820. El hecho de que estemos ante una recopilación de notas de clase explica algunos defectos de esta obra: excesivas repeticiones, mucha información poco relevante para la idea que se está exponiendo, frecuente tono humorístico propio de la dinámica de unas clases en las que el profesor busca cierta amenidad, etc. (Wellek, 1973: 357). También hay que tener en cuenta que Hotho recoge esos apuntes de varios alumnos y los corrige según su criterio, de modo que no estamos frente a la formulación directa del pensamiento de Hegel, sino que hay un mediador.

Por lo que a la crítica literaria se refiere, lo que interesa es la exposición que Hegel hace de la poesía en la sección final de las *Lecciones de estética*, una sección que abunda en reflexiones de tipo general pero también en comentarios a obras concretas. Aunque para comprender bien esta sección resulta indispensable la familiarización con el sistema hegeliano en su totalidad, sobre todo con las aportaciones que de él se derivan hacia el ámbito de la estética.

7.2. Mundo espiritual y mundo empírico

Hegel define la estética como la ciencia de lo bello artístico —con exclusión de la belleza natural—. Se trata, por tanto, de una reflexión sobre el arte, cuya belleza le parece superior a la de la naturaleza porque el arte es producto del Espíritu *(Geist)*, es una creación del Espíritu y, en consecuencia, participa de la verdad absoluta. El Espíritu, la Verdad, la Idea, lo Absoluto, lo Divino, lo Universal son conceptos que Hegel maneja continuamente dándoles un enfoque filosófico a veces muy abstracto y, otras veces, más concreto. Estos conceptos plantean muchos problemas para interpretar a Hegel y así lo reconocen los especialistas y los traductores de este pensador alemán. De hecho, se han dado interpretaciones distintas de estas categorías especulativas, lo que dificulta su comprensión. Por ejemplo, la Idea, puede identificarse con las ideas platónicas, según Raymond Bayer, y entonces hay que entender por Idea el modelo perfecto, puro, encarnado en la cosa particular (Bayer, 1993: 317). Pero René Wellek niega que la Idea de Hegel sea tan abstracta como la Idea platónica; el crítico checo cree que es mucho más concreta, que es algo que se da en el devenir histórico: un modo de entender el mundo en cada época concreta, una cosmovisión que va cambiando con el tiempo (1973: 358). Más que de metafísica, habría que hablar entonces de idealismo. El profesor Valverde, por su parte, interpreta la Idea como seudónimo de Dios; es decir: cada vez que aparece la palabra Idea, o lo Absoluto, se está aludiendo a la divinidad, al Dios cristiano (1997: 212). Estos conceptos de Idea, Espíritu, lo Absoluto, lo divino, etc., son frecuentes en el campo de la filosofía y en el de la religión, y precisamente Hegel destaca cómo el arte desde siempre ha estado unido por lazos íntimos al pensamiento filosófico y al religioso. Vemos, pues, los problemas que estos conceptos plantean, y el caso es que son conceptos fundamentales en el pensamiento hegeliano. En cualquier caso, está claro que al apoyarse en ellos Hegel marca claramente la diferencia entre un mundo o un nivel espiritual —donde tienen cabida todos esos conceptos más o menos abtractos— y un nivel natural, empírico, tangible, sensible.

Los dos niveles señalados —el espiritual y el empírico— se encuentran, según Hegel, unidos en el arte porque el arte es un modo de hacer sensible lo espiritual y espiritual lo sen-

sible. Quiere decirse que, para Hegel, una obra de arte encarna la infinitud del mundo espiritual en la finitud de una forma determinada (Bayer, 1993: 319). Y es que, para este pensador, el arte tiene como misión dar una apariencia material, sensible, a lo espiritual, expresarlo de forma empírica. Por eso define el arte como «la apariencia sensible de la idea» y explica que «toda esencia, toda verdad, para no quedarse en abstracción pura, debe *aparecer*» (1971: 31). No puede decirse, de todos modos, que sea ésta una idea totalmente original de Hegel, pues había sido anunciada ya por Kant, por Schiller y por Schelling, entre otros (Wellek, 1973: 358).

Hay que entender que, para Hegel, el arte es una de las maneras posibles que adopta el Espíritu para manifestarse. Pero hay otras formas, incluso superiores en dignidad, como la filosofía —pues la belleza artística va destinada a las sensaciones, a la intuición, a la imaginación, etc., y no al pensamiento, que es lo más esencial del Espíritu—. De todos modos, el arte facilita el acceso a la verdad y en este sentido está cerca de la filosofía. Por ejemplo, en muchos casos sólo a través de las formas artísticas podemos conocer la religión de un pueblo y su cultura en general: su cosmovisión. Esta cosmovisión queda reflejada —piensa Hegel— en las obras artísticas. De nuevo se entiende que el arte es un modo que tienen los pueblos de expresar las necesidades más elevadas de su espíritu. También se expresan a través de la religión y de la filosofía, pero la diferencia está en que el arte consigue dar una apariencia sensible a las ideas elevadas, al espíritu de época, materializándolo en una obra, mientras que la filosofía y la religión se quedan en la mera abstracción, no descienden nunca a un plano sensible porque esto supone una impureza. En estos pasajes queda claro que Hegel distingue entre la realidad concreta y los conceptos abstractos que maneja, pero en otros momentos vemos cómo la Idea, por ejemplo, no es un concepto abstracto, metafísico, como en Platón, sino algo concreto que podemos identificar con la cosmovisión de cada época concreta a lo largo del proceso histórico. Y entonces entendemos que el arte y la historia están estrechamente vinculados, ligados uno a otro por lazos íntimos (Wellek, 1973: 358). De ahí que Hegel haga una clasificación de las artes según la sucesión de sus diversas etapas históricas. Hay que tener en cuenta, además, que estas etapas ilustran la evolución seguida por el espíritu en busca de la forma artística que mejor lo exprese. Quiere decirse que Hegel parte de un principio fundamental según el cual el arte tiene como misión hacer que la idea, el espíritu, sea accesible a nuestra contemplación bajo una forma sensible. Y además está convencido de que el arte es de mayor calidad, tiene más valor y dignidad, cuanto más perfecta sea la correspondencia entre contenido espiritual a expresar y forma artística con que se expresa.

7.3. Sobre la evolución artística

A partir de estas ideas, Hegel presenta una evolución del arte relacionando las representaciones artísticas con determinadas concepciones del mundo. Aunque puedan identificarse diferentes artes —pintura, escultura, poesía, arquitectura, etc.—, para Hegel todas las pertenecientes a una época concreta reflejan una misma concepción del mundo, y si existen diferencias son únicamente diferencias en los modos de expresar esa misma cosmovisión.

Tras estos planteamientos, Hegel habla de tres etapas en el arte: la simbólica, la clásica y la romántica. Oponer lo clásico a lo romántico era relativamente frecuente, pero Hegel añade ese tercer estadio: lo simbólico. La etapa del arte simbólico —también podría decirse: alegórico— se caracteriza porque en este tipo de arte no existe vinculación directa entre la forma y el contenido, sólo una muy vaga relación. En el arte simbólico, la idea abstracta que quiere expresarse no encuentra una forma artística adecuada para hacerlo, por eso es un arte

alejado de la verdadera belleza, se vuelve exagerado, grotesco. Es muy rudimentario, una especie de preliminar, y se encuentra sobre todo en Oriente, Egipto y la India. El arte simbólico es el arte de la alegoría. Consiste en expresar una idea abstracta como, por ejemplo, la fuerza o el poder ilustrándolo con un león, que no es una forma adecuada, sino más bien grotesca y arbitraria.

Después del arte simbólico viene, según Hegel, el arte clásico —Hegel piensa sobre todo en el arte griego—, que supone la fusión total entre contenido y forma. El contenido que se quería expresar ha encontrado la forma que realmente le conviene, que es siempre una forma humana porque sólo así lo espiritual puede manifestarse de manera sensible. Dice Hegel:

> Si el arte quiere expresar lo espiritual de manera que lo haga sensible y accesible a la intuición, no puede hacerlo más que humanizándolo, pues únicamente cuando el espíritu se encarna en el hombre puede hacerse sensible (1971: 129).

El arte clásico supone la máxima perfección artística, la culminación de la belleza. Y su mejor manifestación se concreta en la mitología y en la escultura griegas. El arte clásico es sereno, equilibrado, y escapa de los excesos —sólo Homero y Sófocles alcanzaron, según Hegel, este ideal en el campo de la poesía—.

Finalmente, se da la fase del arte romántico, que Hegel extiende a todo lo existente después de la Antigüedad grecolatina y que supone un regreso a la separación forma y contenido, como ocurría en el arte simbólico. Aunque Hegel diferencia el arte romántico del simbólico por la dignidad de su contenido espiritual, que es mucho mayor en el caso del arte romántico —hay que tener en cuenta que es el arte del Cristianismo y de la burguesía del finales del XV—. También afirma Hegel que el arte romántico es superior al clásico porque el romántico es más consciente de sí mismo y de los demás. Esta mayor consciencia se manifiesta en la característica fundamental del arte romántico: la subjetividad. Así, la interioridad del ser humano pasa a ser el contenido fundamental del arte. El arte romántico o moderno —que está vinculado a los procesos sociales característicos de la sociedad burguesa— es un arte que sirve para expresar todo lo que está en relación con los sentimientos, con el alma. Lo que domina es el sentimiento. Y la forma carece de importancia, es meramente simbólica, está ahí sólo para expresar los sentimientos. En poesía —se plantea Hegel—, el elemento lingüístico apenas tiene importancia, es el medio inevitable —«pura exterioridad accidental», lo llama él—; lo verdaderamente importante es el contenido, la idea interior, la intuición poética misma. De ahí que la poesía pueda ser traducida a otra lengua, o convertida en prosa sin menoscabo alguno: su esencia permanece intacta porque reside en el contenido, en la idea transmitida.

Es importante advertir que cuando Hegel habla de contenido *(Gehalt)* se refiere a un concepto con claras connotaciones filosóficas: la Verdad, la Idea, lo Absoluto, lo Divino. Todos estos conceptos se manifiestan en la realidad de algún modo, se concretizan, y Hegel cree que la belleza es la representación sensible de estas ideas abstractas. Se entiende que la misión del artista es captar y expresar estos conceptos, darles una forma artística concreta a través de la cual pueda accederse hasta ellos. Este tipo de afirmaciones, y el hecho mismo de que Hegel insista en la evolución artística como un itinerario del contenido en busca de su forma más apropiada, ha hecho que algunos autores destaquen sobre todo el *contenidismo* filosófico de la estética hegeliana (Della Volpe, 1987: 86). En cualquier caso, está claro que, para Hegel, la unidad de forma y contenido que había caracterizado al arte clásico «se rompe en el arte romántico a favor —como explica Jordi Llovet (1978: 27)— de una liberación: la liberación de la Idea». Es decir: «La Idea vuela tan alto en el romanticismo que la forma que debe expresarla ya no le da alcance» (Llovet, 1978: 27). Y, para Hegel, es la poesía, el

arte de la palabra, el que mejor ilustra esta situación. Aunque también la música adquiere una especial relevancia en este sentido, como la adquiere, en menor grado, la pintura. Y es que, según Hegel, en cada una de las distintas etapas artísticas señaladas existe un arte dominante, un arte que es el que mejor expresa el ideal de época y que es, por tanto, el más característico de ese período histórico: en el estadio simbólico, domina la arquitectura; en el clásico, la escultura —forma humana—; y en el romántico, la pintura, la música y la poesía.

Esta reflexión está basada en un ejemplo significativo: el arte simbólico erige templos en honor de sus dioses, templos que expresan la idea de divinidad pero que no se ajustan totalmente a ella —inadecuación forma-contenido—. La escultura, para expresar la divinidad, esculpe directamente a los dioses en forma humana —adecuación total contenido-forma—. La poesía y la música ya no representan directamente a la divinidad, sino nuestra sensación de ella, nuestros sentimientos respecto a ella, nuestra interioridad. En este punto, no se refiere Hegel a la pintura porque, aunque pueda también representar la vida interna, los estados de ánimo, lo que tenemos delante en los cuadros son apariencias objetivas, y esto hace que la pintura esté a veces más cerca de la escultura, que sea su sublimación, incluso.

En realidad, para Hegel el arte no es más que un camino que lleva a la religión y, finalmente, a la filosofía (Wellek, 1973: 359). Esta gradación es claramente jerárquica, de menor a mayor perfección. De todos modos, está claro que para Hegel la poesía es la manifestación artística suprema, la más elevada, porque no hay en ella ningún elemento sensible y su significación solamente la adquiere a través del espíritu. De hecho, es el arte más espiritual de todos. Su auténtico tema son los intereses espirituales del hombre; trata de expresar el espíritu íntegro de la humanidad. Y es el arte más elevado porque es el que más se parece al pensamiento, a la filosofía.

De toda esta reflexión, lo más interesante es el convencimiento de Hegel de que todo arte está fuertemente vinculado a su época, supone parte esencial de ella, traduce el espíritu de la sociedad en la que se desarrolla (Wellek, 1973: 360). De hecho, el profesor Valverde destacaba que con Hegel el arte aparece por primera vez visto como esencialmente histórico, es decir, implicando una evolución determinada por el cambio de épocas históricas (1997: 226).

7.4. Función del arte

Hegel creía vivir en una época que era artísticamente decadente, una época en la que el arte había dejado de satisfacer las necesidades espirituales y se inclinaba a reflejar intereses ideológicos y utilitarios relacionados con la complejidad de la vida moderna. Éste no es un arte auténtico porque el arte auténtico exige —ecos de Kant se escuchan aquí— un goce desinteresado. Además, la actitud actual frente a una obra —pensaba Hegel— ya no es de veneración absoluta, sino mucho más fría y reflexiva: las obras se ven más como objetos de análisis, se exponen a exámenes detallados, exhaustivos, y no son vistas ya tanto como objeto de disfrute o como la manifestación íntima de lo Absoluto. En este sentido, ya han pasado, lamentablemente, los buenos tiempos del arte griego y del final de la Edad Media. Esta decadencia del arte se pone de manifiesto en ciertos aspectos, según Hegel: desarrollo del naturalismo y del realismo burgués, resurrección de estilos históricos —ya pasados—, tendencia a lo fantástico y a lo grotesco, y esteticismo irresponsable.

A veces Hegel se comporta como un clasicista del siglo XVIII y exalta el efecto purificador del arte o destierra del arte ciertos temas poco decorosos —la enfermedad, el hambre, etc.— (Wellek, 1973: 365). Pero se opone a algunos principios básicos del Clasicismo, como al precepto de que el arte debe imitar a la naturaleza. Para Hegel, imitar a la naturaleza se-

ría absurdo. Primero porque no hay necesidad de rehacer de nuevo, con los medios de que dispone el hombre, lo que ya existe. Es una ocupación inútil. No sirve de nada volver a ver en un cuadro un animal que ya conocemos, o un paisaje que podemos ver en la realidad. Además, nunca el arte superará a la naturaleza imitándola, sino por otro camino: expresando otras cosas, y no tratando de copiar lo ya existente. Quien insiste en imitar la naturaleza lo hace por vanidad, para sentirse orgulloso de haber conseguido un parecido con la creación divina, pero en realidad tiene poco mérito porque tanto el contenido como la forma ya le vienen dados. Lo que el artista tiene que hacer es, según Hegel, reproducir algo que sea verdaderamente suyo, íntimo, una necesidad de tipo espiritual. Más concretamente, el arte tiene que servir para despertar el alma, para hacerla consciente de todo lo que ella encierra de esencial, de sublime, de verdadero. El arte nos muestra situaciones, comportamientos humanos que a lo mejor nunca conoceremos en la vida real, que acaso nunca formen parte de nuestra experiencia directa. Y así, gracias a las representaciones artísticas, llegamos a conocernos mejor a nosotros mismos porque llegamos a conocer mejor las posibilidades de los comportamientos humanos, las pasiones, etc. Se conoce mejor, pues, el alma humana. Interesante resulta al respecto este pasaje de la *Estética* hegeliana:

> Gracias al arte, somos capaces de ser los testigos entristecidos de todos los horrores, de experimentar todos los terrores, todos los espantos, de ser sacudidos por todas las emociones violentas. El arte puede elevarnos a la altura de lo que es noble, sublime y verdadero, llevarnos hasta la inspiración y el entusiasmo, lo mismo que puede hundirnos en la sensualidad más grande, en las pasiones más bajas, ahogarnos en una atmósfera de voluptuosidad y dejarnos desamparados, aplastados por el fuego de una imaginación desencadenada que actúa sin freno. Lo humano es tan rico en lo bueno como en lo malo, en las cosas sublimes como en las viles, y por ello el arte es capaz tanto de henchirnos de entusiasmo por lo bello y lo sublime como de hundirnos y exacerbarnos por medio de la exaltación de nuestro lado sensible y sensual (1971: 48).

A la luz de estas palabras, está claro cuál es el objetivo que tiene que conseguir un arte verdaderamente auténtico. Hegel lo dice claramente: «Evocar en nosotros todos los sentimientos posibles, hacer que entren en nuestra alma todos los contenidos vitales» (1971: 47). Pero por encima de este objetivo existe otro más importante aún: la lenificación —en el sentido de suavizar, ablandar— de la barbarie. Es decir: civilizar al hombre, refinar sus costumbres, disciplinar sus instintos naturales. Este objetivo de civilización contra el salvajismo lo consigue el arte mostrándole al hombre sus bajas pasiones, haciéndole consciente de ellas e invitándole a suavizarlas. Al mostrarlas en otros seres, en los personajes, las pasiones quedan objetivadas, son algo extraño, algo que le pasa a otro, algo exterior, y por tanto somos más libres —piensa Hegel— de enjuiciarlas de lo que seríamos si nos estuviesen afectando a nosotros directamente. La objetivación de los sentimientos en el arte cumple esta misión básica, y esto le lleva a Hegel a hacer una digresión interesante. Es una digresión relacionada con el efecto terapéutico del arte. En concreto, Hegel desarrolla la idea de que la objetivación es ya una ayuda para protegernos contra el sentimiento objetivado. Escribe, por ejemplo:

> Cuando un hombre es capaz de componer una poesía que tiene por tema la pasión que le obsesiona, ésta se hace menos peligrosa, pues, como hemos dicho, objetivar un sentimiento es separarlo de su personalidad y adoptar a su respecto una actitud más serena (1971: 51).

Lo importante es que el arte ayuda a objetivar las pasiones y de este modo consigue que no nos afecten en exceso, que podamos reflexionar sobre ellas, adoptando entonces una actitud serena y tranquila que nos permite comportarnos de modo civilizado y no arrastrados

por la pasión. Aquí se ve cómo Hegel es un racionalista. De hecho, en ciertos pasajes parece defender una actitud intelectualista en materia artística que le lleva a intelectualizar la poesía porque, en su esquema evolutivo hacia una meta de perfeccionamiento, la poesía ocupa ya el último lugar, se está a punto, después, de pasar a la religión y luego a la filosofía.

Además del poder civilizador del arte, existe otro objetivo tradicionalmente asociado a la actividad artística: la moralización. Siguiendo la *doxa* tradicional, se afirma que no basta con objetivar las pasiones, separarse de ellas para reflexionar, sino que es preciso dar una orientación moral a la reflexión y poder así combatir lo pasional, protegerse de ello, luchar contra su influjo. Pero la moral implica siempre una lucha entre la norma moral misma y un instinto natural al que pretende dominarse. Es decir: la moral lucha contra lo natural. Esto hace que el hombre esté siempre en duda, debatiéndose entre sus inclinaciones naturales y lo que la ley moral exige. El hombre necesita que esta contradicción se resuelva, que los contrarios se reconcilien, pero esto no puede conseguirlo el arte; sólo la filosofía puede hacerlo. Esto lleva a Hegel finalmente a rechazar la opinión tradicional de que la moralización es el objetivo fundamental del arte. Luego insistirá en que el arte no puede estar al servicio de fines morales, no puede ser un medio para el mejoramiento y la elevación moral del mundo en general porque esto supone asignarle al arte un fin que no está en él mismo, sino fuera de él: un fin extra-artístico. No hay que situar la finalidad de algo fuera de ese algo, sino en su interior: hay que buscar el fin del arte en el arte mismo, en su propia naturaleza.

7.5. Perfil del genio

Hegel negará que puedan formularse reglas, preceptos, para la producción artística porque no se puede hacer una obra de arte simplemente ajustándose a unas normas. En su opinión, sólo los trabajos mecánicos se hacen así, pero no los trabajos creativos, y menos aquellos que son la manifestación concreta del espíritu. Esta convicción le lleva a hablar de los artistas geniales. En un pasaje concreto, llega Hegel a dibujar claramente el perfil del genio: es alguien que además de ser artista se siente artista y da a su vida misma una forma artística (1971: 112-114). El genio —explica Hegel— mira a los otros de arriba abajo, se cree en un plano superior, y todo lo que está por debajo es vulgar y mediocre. Los hombres normales se preocupan por pequeñeces, cosas que para el genio no tienen la menor importancia y que, en cambio, para el resto de los mortales parece ser algo esencial. La manera de expresar esta actitud del genio, que lo ve todo como sonriéndose, como quien mira una nimiedad y se ríe de su insignificancia, es la ironía, la famosa ironía romántica, claro síntoma de superioridad intelectual. Al genio sólo le satisface contemplarse a sí mismo, disfrutar de lo que él es capaz de hacer y de sentir. Por eso Hegel destaca la vanidad de este personaje que se cree una divinidad. El genio es incapaz de salir del aislamiento de su interioridad, y puede ser que en algún momento aspire a hacerlo porque no se sienta del todo satisfecho contemplándose a sí mismo y quiera interesarse por otras cosas. Pero es imposible: nunca consigue sentirse atraído por nada que no sea él mismo. Esto provoca una tristeza, un hastío de todo, la insatisfacción total. Hegel describe este estado como el de «una hermosa alma muriendo de hastío» (1971: 113).

7.6. Sobre la insuficiencia de la erudición

Hegel se aleja del Clasicismo al no compartir la idea de que hay que educar al ciudadano en el buen gusto, despertar en él el sentido de lo bello. Él prefiere la postura de lo que

llama el «conocerismo», con la que se refiere, ya no a un gusto arbitrario para juzgar las obras, sino a un conocimiento profundo, de especialista. Este erudito posee grandes conocimientos sobre aspectos técnicos de la obra, sobre el contexto histórico, sobre las condiciones de producción, sobre la personalidad del artista, etcétera, una serie de aspectos importantes, indispensables, para que pueda producirse una auténtica comprensión. Sin embargo, según Hegel, no basta con todo eso. Hay que ir más allá, captar la significación profunda de la obra, ser capaz de dar con su contenido espiritual. Pues hay que tener en cuenta que para Hegel el objetivo último del arte es revelar la verdad, «representar de una forma concreta lo que se agita en el alma humana» (1971: 94). Y es que Hegel cree que en toda obra de arte hay que distinguir dos partes: una parte *material* —la pintura, la piedra, las palabras, el sonido, etc.— que le da apariencia de objeto y una parte *espiritual*, que es lo que le confiere auténtica dignidad. El erudito puede llegar a dominar muy bien la primera parte, pero es necesario también captar la segunda.

7.7. Sobre los géneros literarios

A Hegel se debe un aspecto fundamental en la cuestión de los géneros literarios: la célebre tripartición de la poesía en épica, lírica y dramática. Antes de ver esta tripartición hay que tener en cuenta el precedente de Goethe. Resulta interesante la distinción que establece este autor en su ensayo «Formas naturales de la poesía» entre lo que él denomina *Naturformen* —formas naturales— y *géneros*. Tres son, a su modo de ver, las formas naturales genuinas de la expresión poética: «la que narra de manera clara», la que se encuentra «inflamada por el entusiasmo» y la que «actúa mediante personajes» (Gnutzmann, 1994: 85). Estas formas naturales se concretan en una amplia variedad de manifestaciones históricas: los géneros literarios. Un alto grado de afinidad se advierte entre esta propuesta y la presentada por Hegel. Consideradas el punto de partida de la teoría moderna de los géneros literarios, las reflexiones de Hegel sobre este tema concreto suponen, en opinión de Cesare Segre, un claro intento de «integrar una visión histórica y una extratemporal» (1985: 275). En consonancia con las tres formas naturales de Goethe, presenta Hegel su división tripartita de los *géneros poéticos* en épica, lírica y drama. Y como derivados —podría agregarse: imperfectos— de esta tríada fundamental se desarrolla —a su juicio— una considerable diversidad de subgéneros, analizados por Hegel al estudiar el desarrollo histórico de cada uno de los principales modos de representación poética. Tanto Hegel como Goethe comprenden que no puede abordarse la cuestión de los géneros literarios centrándose exclusivamente en su dimensión ideal, teórica, y prescindiendo de las obras literarias que los han materializado (Huerta Calvo, 1994: 115); de ahí que coincidan en señalar unas formas superiores, esenciales, y otras inferiores que pasan a ser concebidas como contingentes realizaciones históricas de las primeras. De este modo, sus ideas abrazan por igual un plano supratemporal, representado por las tres categorías universales, y otro histórico, en el que reciben acogida todas las variantes conocidas de modalidades textuales y sus correspondientes evoluciones. Con el tiempo, sin embargo, la división entre estos dos planos se convirtió en una separación cada vez más pronunciada y promovió, como ha señalado Pozuelo Yvancos (1988: 71), un alejamiento entre los *géneros literarios teóricos* y los *géneros literarios históricos*, siguiendo la denominación propuesta por Todorov (1988). Pero volvamos a la tripartición de géneros poéticos propuesta por Hegel.

Sobre la épica —a la que relaciona con la escultura— afirma que es un género caracterizado por su objetividad. Cree que lo épico es la expresión de una edad heroica, de un espíritu nacional, la Biblia de una nación. En este tipo de poesía se expresa objetiva-

mente el espíritu colectivo, los ideales de época compartidos por todos de modo general. El *epos* remite, pues, al sentimiento épico nacional, colectivo. El rapsoda o el juglar recitan versos que no expresan sus propios sentimientos, sino un sentir colectivo, la íntegra concepción del mundo de todo un pueblo. Por ejemplo: el espíritu griego en su punto de partida puede conocerse perfectamente acudiendo a una fuente como los poemas homéricos. Conocer el espíritu de una nación significa conocer sus valores éticos, sus costumbres familiares, sus creencias religiosas, sus necesidades, sus artes, su cultura en general. En una palabra: toda su idiosincrasia. Esta idiosincrasia de todo un pueblo puede quedar reflejada en un solo individuo, en el héroe épico. Por otra parte, la épica es para Hegel pasado ya irremediable, poesía propia de edades antiguas que no volverán jamás, pues con el transcurso de los siglos la conciencia espiritual y la vida misma se transforman de tal modo que se rompe completamente el nexo con el pasado y en las circunstancias complejas del mundo moderno —piensa Hegel— es imposible una poesía épica auténtica. Precisamente por eso se le ha buscado a la épica un sustituto: la novela. Es decir: según Hegel, existe una condición épica del mundo, basada en una escala de valores determinada —honor, valor, coraje, poder, fidelidad, etc.—, y cuando ésta desaparece ya no es posible la épica y un nuevo género tiene que ocupar su lugar. El héroe épico —en opinión de Hegel— sólo era posible mientras existían unos ideales compartidos por toda la sociedad, y cuando esos ideales desaparecen y tiene lugar una degradación de valores motivada por la fragmentación social en distintas clases se hace necesario encontrar un cauce de expresión más acorde con los nuevos tiempos y la novela viene a cubrir de algún modo esa necesidad.

Hegel fundamenta en un cambio de concepciones artísticas —concretamente en el paso de una *concepción poética* a una *concepción prosaica*— una vinculación directa entre el origen de la novela y la decadencia de la epopeya. Define la primera de estas concepciones artísticas como «la representación originaria de lo verdadero» (1985: 40) y la caracteriza por un afán de captar lo esencial y expresarlo en imágenes que inviten a la sugerencia, que enriquezcan el significado de lo representado, que digan sobre ello más de lo que dice su contenido universalmente conocido. Distinta orientación sigue, en opinión de Hegel, la conciencia prosaica, pues no se centra en la esencia de las cosas representadas, sino en su existencia práctica, y «considera la amplia materia de la realidad según la conexión racional de causa y efecto, fin y medio y las restantes categorías del pensamiento limitado de acuerdo en general con las relaciones de la exterioridad y la finitud» (1985: 41-42). En lugar de captar «lo esencial de las cosas», la conciencia prosaica —dice Hegel— se contenta «con captar lo que es y acontece como algo singular, es decir, según su contingencia insignificante» (1985: 42), y, así, sin captar lo esencial y verdadero de los fenómenos, sin dejar que se transparente en ellos un significado más profundo, mucho más rico que el que a primera vista aparece, no se consigue una satisfacción plena. En el esquema de Hegel, la novela estaría vinculada a esta concepción prosaica, mientras que la épica se correspondería con una concepción poética auténtica. Y la primera de estas formas artísticas vendría a sustituir a la segunda en la civilización moderna. Forma literaria característica de las edades heroicas, para Hegel la epopeya se quedaba a las puertas de la modernidad como expresión de un pasado sin retorno, mientras que la novela, cauce de expresión más acorde con los nuevos tiempos, pasaba a convertirse en «la moderna epopeya *burguesa*» (1985: 168). Sin embargo, a juicio de Hegel, al nuevo género literario le falta «la condición del mundo *originariamente* poética, de la que surge el verdadero epos» y, así, la novela «presupone una realidad ordenada *en prosa*» (1985: 168), es decir: carece de la perfección de la épica porque no nace para dar expresión a una edad poética, sino a una edad desencantada, decadente, mediocre. Una edad prosaica.

Hegel dedica a la lírica poca atención. Sólo dice que la esencia de lo lírico es la subjetividad, expresar estados y reflexiones íntimos, y esto le parece poco importante. Analiza también los subgéneros de la lírica sin darles demasiada importancia. En definitiva, cree que la lírica está atada al presente y relacionada con la música y la imagen, que son rasgos del arte primitivo, simbólico. Piénsese que Hegel había situado en el estadio primero e inferior del arte, el estadio correspondiente al arte simbólico, toda una serie de géneros menores —la fábula de animales, la parábola, el proverbio, el apólogo, la adivinanza, el epigrama, la poesía didáctica y descriptiva— y que ninguna de estas formas poéticas le parecían arte verdadero porque en ellas hay oposición y no unión entre forma y contenido. Lo importante aquí, en cualquier caso, es que para Hegel la lírica nace como oposición a la épica para cubrir la necesidad que tiene el hombre, ya no de expresar ideales colectivos, sino de expresarse a sí mismo. Es, pues, la máxima expresión de la subjetividad.

El drama, por fin, supone para Hegel la modalidad poética más completa. Le interesa especialmente la tragedia y, en menor grado, también la comedia. La poesía dramática es la síntesis de lo lírico y de lo épico —es también la unión de música y escultura— y esto facilita que se ajuste mejor al método dialéctico de Hegel. De hecho, para Hegel la esencia de la tragedia consiste en un enfrentamiento entre dos fuerzas morales antagónicas que finalmente acaban reconciliándose y se llega así a una conciliación armónica —su ejemplo preferido es la *Antígona* de Sófocles—. Las fuerzas morales en conflicto pueden venir representadas por los dioses griegos —es decir, las fuerzas morales se encarnan en algún dios— o por los héroes trágicos. Ejemplo de conflictos morales: la lucha entre amor y honor en el *Cid*, de Pierre Corneille; o la lucha entre amor y familia en *Romeo y Julieta,* de Shakespeare.

Como se ve, la interpretación que Hegel ofrece de la tragedia da muy poca importancia a los personajes —son sólo encarnación de alguna idea moral— y tiene muy poco en cuenta el carácter irracional del destino trágico. En Hegel, la tragedia es un gran ejemplo de dialéctica. Además, está muy cerca de la filosofía y, de hecho, deviene filosofía con Eurípides y Sófocles, llegando así a su culminación y a partir de entonces, ya la poesía trágica declina —incluso Shakespeare no es más que un eslabón en ese inevitable declive—.

También alude Hegel a la comedia. Cree que se inicia justamente con lo que en la tragedia es el final: una reconciliación de fuerzas antes enfrentadas. La comedia es síntoma ya de la disolución del arte, que empieza ya con Aristófanes en Grecia, pero que continúa sin detenerse y que llega hasta la propia época de Hegel manifestándose en el humor y la ironía de los románticos. Es decir: el tránsito de la tragedia a la comedia supone la muerte del arte, porque en la comedia los temas que aparecen ya no están relacionados con lo absoluto, lo divino, el Espíritu, etc., sino con lo contingente, lo vulgar, lo nimio, y todo dominado por la risa, lo ridículo, etc. En estas condiciones, la divinidad y las preocupaciones humanas más íntimas ya no pueden manifestarse a través del arte. Es interesante lo que dice René Wellek al respecto:

> Hegel presenta, pues, una doble y curiosa faz, como otro Jano: una de sus caras mira hacia atrás, hacia el pasado, suspirando por la serenidad griega y por el arte ideal, por esa fusión completa de forma y contenido que vemos en la escultura griega, en Homero y en Sófocles; y la otra cara, vuelta hacia el futuro, mira despreocupada, e incluso con regocijo, la muerte del arte, fase ya caduca de la humanidad (1973: 373).

Según Hegel, las modalidades poéticas señaladas tienen un orden histórico de aparición: primero aparece la épica, género que pertenece a las edades históricas, al pasado, y es el despertar de la conciencia todavía ingenua de un pueblo; luego aparece la lírica, el subjetivis-

mo, la autoconsciencia, que supone un estado ya más avanzado en la historia de la humanidad; finalmente llega el drama, que se basa en una mezcla de tono épico y de tono lírico, de objetividad y de subjetividad. Este esquema está basado, como señala René Wellek (1973: 362), en la sucesión: Homero (épica), Píndaro (lírica), Sófocles (tragedia), Aristófanes (comedia).

Capítulo V

TENDENCIAS DE LA CRÍTICA LITERARIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

1. Introducción

Durante el Clasicismo y el Neoclasicismo, las aproximaciones a las obras literarias por parte de los preceptistas tenían como objetivo buscar «la *identidad* por debajo de las *diferencias*», es decir, establecer principios generales normativos para predicar luego el respeto a las reglas como principal valor artístico (Wahnón Bensusan, 1991: 47). Todavía en la primera mitad del siglo XVIII, ésta es la tendencia dominante. Pero cada vez los escritores se sienten menos esclavos de las reglas clásicas, más libres en su tarea de creación artística, y esto provocará que, en el ámbito de la crítica literaria, vaya interesando más subrayar, ya no lo que las obras tienen en común, lo que comparten, sino aquello que diferencia a cada una de las demás, su originalidad. Esto explica que en la segunda mitad del XVIII —que es cuando «comienza a desintegrarse el sistema de las doctrinas neoclásicas, establecido desde el Renacimiento»— (Wellek, 1989: 7), surja una concepción nueva de la crítica literaria que se opone, no a la historia de la literatura o a la teoría literaria, sino a las poéticas clasicistas. Por influjo del movimiento ilustrado se examinan las ideas tradicionales contenidas en esas poéticas, lo que lleva a advertir que son insuficientes para explicar algunos fenómenos literarios nuevos. Para explicar, por ejemplo, ciertos géneros literarios —como la novela o la tragicomedia— que no existían en la Antigüedad grecolatina y que habían desatado fuertes polémicas en el momento de nacer porque no se ajustaban a las reglas clásicas. Estas innovaciones literarias son vistas cada vez con menos recelo y, poco a poco, el siglo XVIII va dándoles acogida. Ya se ha visto, en un capítulo anterior, cómo algunas de las reflexiones más importantes de Friedrich Schlegel, por ejemplo, giran en torno a la novela. Lo que significa que los géneros antes ignorados empiezan a ser considerados dignos de atención. Cabe deducir, pues, que en la segunda mitad del siglo XVIII empieza a producirse una relativización del código clasicista, proceso que culminará, como se sabe, con el abierto rechazo de los románticos a dicho código.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, la crítica literaria acusará claramente el influjo de uno de los grandes logros de la teoría romántica: la tendencia a adoptar en la investigación de los fenómenos literarios una perspectiva histórica. El historicismo romántico —que culmina en la dialéctica de Hegel— provocará un notorio interés por dedicar la crítica literaria, no sólo al examen y valoración de obras y de autores, sino también al conocimiento de la propia ciencia. De ahí que empiecen a realizarse importantes investigaciones acerca de la historia de la crítica literaria, llevadas a cabo por autores como Ferdinand Brunetière *(L'évolution de la critique depuis la Rénaissance jusqu'à nos jours)*, Gustave Lanson *(La méthode de l'histoire littéraire)* o Marcelino Menéndez Pelayo *(Historia de las ideas estéticas en España)*.

Puede decirse, en definitiva, que el ámbito de la crítica literaria se caracteriza, en la segunda mitad del siglo XIX, por la convivencia —no siempre pacífica— de una serie de métodos que conviene analizar por separado, aunque deban ser finalmente contemplados en conjunto para comprender bien qué dirección estaban tomando los estudios literarios durante aquella época. Estos métodos son: el biográfico, el histórico-positivista y el impresionista. Antes de abordarlos, sin embargo, convendrá detenerse en un crítico cuyos trabajos ilustran perfectamente la transición desde la primera a la segunda mitad del siglo XIX: Edgar Allan Poe.

2. Edgar Allan Poe (1809-1849): *The Philosophy of Composition* (1846) y *The Poetic Principle* (1850)

Como creador literario (como narrador y como poeta), Poe se educó en un ambiente dominado por la influencia que del Romanticismo francés e inglés llegó a Norteamérica y sus obras acusan notoriamente ese influjo (Cortázar, 1987: 17-49). Como crítico, sin embargo, combatió algunos de los postulados fundamentales defendidos por los románticos y se convirtió así —como quiere Manuel Asensi— en el primer materialista (también podría decirse: formalista) de la historia de la crítica literaria (1998: 415).

Es obvio que Edgar Allan Poe muestra un interés inusitado por descubrir los orígenes materiales del proceso creativo y enfrentarlos a la teoría romántica de la inspiración. Escribió muchos artículos y reseñas en la prensa, pero donde mejor quedan reflejadas sus ideas literarias es sin duda en dos de sus ensayos: *The Philosophy of Composition* (1846) y *The Poetic Principle* (escrito en 1848, pero publicado en 1850). Como asegura René Wellek, estos dos trabajos justifican de sobra la presencia de Edgar Allan Poe en una historia internacional de la crítica literaria (1972: 212). Y el mismo Wellek advierte que, aunque las ideas de Poe no sean totalmente originales ni configuren un sistema crítico coherente, hay que valorarlas como precursoras de «los principales motivos a que se dedicaría la teoría poética del futuro» (1972: 212).

Entrando ya en detalles, lo que Poe hace en *The Philosophy of Composition* es reconstruir paso a paso el proceso creativo seguido en la composición de su poema más famoso: *El cuervo*. Pretende con ello demostrar la falsedad de quienes dicen —según Poe, por una cuestión de pura vanidad— escribir al dictado de una misteriosa inspiración. Frente a quienes prefieren ocultar «lo que ocurre en bambalinas», Poe prefiere demostrar que, en *El cuervo*, «ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático» (1987: 67). Antes de entrar en los detalles del *modus operandi* seguido en este caso concreto, Poe explica que en el momento de componer un poema lo primero que se plantea siempre es qué efecto quiere producir. Confiesa que le importa sobremanera mostrarse original y que por eso trata de seleccionar un efecto que sea «novedoso y además penetrante» y de conseguir provocarlo mediante una equilibrada combinación entre el tema del poema (los incidentes o sucesos) y el tono (1987: 66).

Cuando entra ya a detallar el proceso creativo seguido en el caso concreto de *El cuervo*, explica que lo primero que hizo fue considerar cuál era la extensión más adecuada para causar el efecto pretendido. Se decidió por una extensión de unos cien versos (ciento ocho fueron finalmente) porque le pareció que era ésta la longitud ideal para mantener la unidad de impresión que, en opinión de Poe, resulta fundamental en todo poema. Se advierte aquí ya una de las ideas centrales de Poe, la de que una obra literaria que no puede ser leída de una sola vez es una obra demasiado larga porque se pierde la unidad del efecto poético. Escribe al respecto:

> Lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos. No hay necesidad de demostrar que un poema sólo es tal en la medida en que excita intensamente el alma al elevarla, y una razón psicológica hace que toda excitación intensa sea breve (1987: 68).

Está claro que, para Poe, en toda obra literaria —pero sobre todo en un poema— se impone un límite preciso: «el límite de una sola sesión de lectura» (1987: 68). Todo se reduce, en definitiva, a una cuestión de intensidad: cuanto más breve es el poema (dentro de un cierto grado de duración), mayor es la intensidad del efecto poético. De ahí que la longitud de cada poema dependa siempre, según Poe, del efecto perseguido, de la intensidad buscada.

Esta idea de la extensión limitada que tiene que tener un poema para conservar así la unidad de efecto es central en el otro de los ensayos antes citados, *The Poetic Principle*, donde escribe Poe:

> Sostengo que no existe poema extenso. Afirmo que la expresión «poema extenso» no es más que una contradicción de términos.
>
> Apenas necesito hacer notar que un poema merece esta denominación en la medida en que estimula y eleva el alma. El valor del poema se halla en relación con el estímulo sublime que produce. Pero todas las excitaciones son, por necesidad psíquica, efímeras. El grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa. Pasada media hora como máximo, flaquea y cae; se produce una reacción, y el poema deja de ser tal en sus efectos y en su realidad (1987: 81-82).

Igual que en *The Philosophy of Composition*, también en *The Poetic Principle* señala Poe la necesidad de que la brevedad requerida para que el efecto del poema sea verdaderamente intenso no sea excesiva porque se caería entonces en el otro extremo y una obra poética no tiene que ser ni demasiado extensa ni demasiado breve. Queda claro, pues: hay que mantener la unidad —«requisito vital de todas las obras de arte», dice Poe (1987: 82)—, pero teniendo muy en cuenta que «la indebida brevedad perjudica un poema» (1987: 84).

Siguiendo con la composición de *El cuervo*, hay que decir que, solucionado el aspecto de la extensión, Poe dio —según cuenta— el siguiente paso: «elegir la impresión o el efecto que el poema produciría» (1987: 68). Entiéndase bien: Poe se refiere aquí al efecto propio de la poesía en términos generales, al objetivo último que debe perseguir todo poeta, que no es otro que esa «excitación o elevación placentera del alma» que se siente en presencia de la belleza (1987: 69). En efecto, para Poe, «el placer más intenso, más exaltante y más puro» reside «en la contemplación de lo bello» (1987: 69). Sin duda es ésta una manera de rechazar cualquier otro propósito adjudicado a la poesía. El propósito didáctico-moral, por ejemplo, que sobre todo en épocas clasicistas fue dominante. O el propósito de expresar una pasión, que fue el perseguido por los poetas románticos. Poe no niega que pueda haber pasión y verdad en la poesía, pero cree que «el auténtico artista se esforzará siempre por rebajar su tono hasta someterlas adecuadamente a la finalidad predominante y cubrirlas, en la medida de lo posible, con ese velo de la Belleza que constituye la atmósfera y la esencia del poema (1987: 69-70).

De nuevo enlaza aquí Poe con *The Poetic Principle*, donde habla de «la herejía de lo *Didáctico*» en claro rechazo a la idea de que «la finalidad de toda Poesía es la Verdad» y de que, en consecuencia, cada poema «debería inculcar una moraleja» y ser juzgado conforme a ella (1987: 86). Frente a esta idea, y frente a la de que la poesía es expresión pasional, Poe presenta su tesis —de claros ecos kantianos— de que el principio poético fundamental es la búsqueda de la Belleza, la búsqueda de un placer *desinteresado*, y defiende así la autonomía artística. Escribe al respecto:

> Nos hemos metido en la cabeza que escribir un poema simplemente por el poema mismo, y reconocer que ésa era nuestra intención, significa confesar una falta total de dignidad poética y de fuerza. Pero la verdad es que, si nos atreviéramos a mirar en el fondo de nuestro espíritu, descubriríamos inmediatamente que bajo el sol no hay ni puede haber una obra más digna ni de más suprema nobleza que ese poema, ese poema *per se,* ese poema que es un poema y nada más, ese poema escrito por el poema en sí (1987: 87).

Y como había hecho ya en *The Philosophy of Composition*, Poe deja claro en *The Poetic Principle* que no está negando en ningún momento la posibilidad de que cuestiones relacionadas con el conocimiento, la moral o los sentimientos tengan cabida en un poema, sino que simplemente está exigiendo que estas cuestiones queden siempre subordinadas al propósito principal: la consecución de la Belleza.

Cuando Poe entra en detalles acerca de la naturaleza de esa Belleza a la que continuamente alude como esencia de lo poético, lo hace en términos platónicos. No se refiere a la belleza cotidiana, a la que puede advertirse en la realidad de cada día, sino a un ideal de Belleza, un ideal «profundamente arraigado en el espíritu del hombre» —dice Poe— y relacionado con el ansia de eternidad (1987: 88). Como escribe el propio Poe: «No se trata de la mera apreciación de la Belleza que nos rodea, sino un anhelante esfuerzo por alcanzar la Belleza que nos trasciende» (1987: 88). En la poesía y en la música es, según Poe, donde mejor queda insinuada esa Belleza ideal, de ahí que sean éstas sus artes predilectas (Poe, 1987: 89). En definitiva, el Principio Poético que da título al ensayo se concreta en «la aspiración humana hacia la Belleza celestial», y esta aspiración se manifiesta siempre, según Poe, mediante «una *excitación exaltadora del alma*», que es el efecto que provoca la poesía (1987: 108).

Lo que a Poe le preocupa especialmente es que se conciba la poesía como vehículo de Verdad o como un instrumento al servicio de la moral, pero también muestra su preocupación por que se la reduzca a un modo de comunicar la Pasión. Al analizar esta cuestión concreta, Julio Cortázar insinúa que existe una contradicción entre el Poe teórico, que relega la pasión a un segundo plano, y el Poe poeta, que sin duda siente que en el origen de la poesía hay una pasión y una necesidad (1987: 29). Basta recordar un párrafo de *The Philosophy of Composition* que suele pasar inadvertido:

> Dejemos de lado, como ajeno al poema *per se*, la circunstancia —o la necesidad— que en primer término hizo nacer la intención de escribir *un* poema que se adecuara a la vez al gusto popular y al crítico (1987: 67).

Poe, que está preparando en estos momentos un análisis formalista de *El cuervo*, decide dejar de lado algo que no le interesa porque no se ajusta a ese tipo de análisis, pero cuya existencia no niega: la circunstancia o la necesidad que motivaron el poema. Éste es el ámbito de la pasión, la necesidad de expresarse. Todo lo demás es técnica, dominio de los recursos poéticos. Y Cortázar cree que incluso en Poe, e incluso en *El cuervo*, ese dominio de la técnica es sólo una cuestión auxiliar al servicio de lo que resulta verdaderamente esencial en toda poesía: comunicar unos sentimientos (1987: 30). Esté o no en lo cierto Cortázar, lo que resulta evidente es que no es precisamente esta idea de claros vestigios románticos lo que defiende Poe en *The Philosophy of Composition*, sino justamente una idea contraria, la del dominio de la inteligencia sobre la pasión en el proceso creativo.

Siguiendo con la reconstrucción que hace el poeta de la composición de su propio poema, cabe señalar que, una vez declarada la búsqueda de la Belleza como objetivo primordial, Poe se planteó como siguiente paso —según cuenta— la cuestión referida al tono que tenía que tener su obra y se decidió por la *tristeza*, por un tono melancólico (1987: 70). Luego

pensó en los recursos que debía utilizar y encontró que el más adecuado, el que tenía que convertirse en el recurso principal de su poema, era el estribillo, aunque modificando ligeramente el uso que habitualmente se le daba. Así lo explica:

> Tal como se lo usa habitualmente, el estribillo o refrán, no sólo está limitado al poema lírico, sino que todo su efecto se basa en la monotonía, tanto de sonido como de pensamiento. El placer nace solamente de la sensación de identidad, de repetición. Resolví diversificar y acrecentar este efecto, manteniendo, en general, la monotonía de sonido, a la vez que alteraba continuamente el pensamiento; vale decir que decidí producir de continuo nuevos efectos, variando *la aplicación* del estribillo, sin que éste sufriera mayores cambios (1987: 70).

Una vez decidido el uso que iba a hacer del estribillo, Poe se ocupó de la naturaleza de ese estribillo, de cómo tenía que ser. Decidió que tenía que ser breve porque la brevedad facilitaba esa aplicación variada antes comentada, una aplicación que consistiría en dejar la monotonía formal, pero no semántica, pues cada vez que apareciera el estribillo tenía que estar significando cosas distintas. Finalmente, Poe decidió emplear como estribillo una sola palabra. Otro problema se le planteaba entonces: qué características tendría que tener esa palabra. Al decidir usar el recurso del estribillo, Poe tenía ya claro que el poema iba a estructurarse en estrofas que desembocarían en ese estribillo y que, por tanto, éste tenía que tener fuerza, intensidad, tenía que ser sonoro. Estas consideraciones lo llevaron a pensar que la palabra escogida tenía que contener la vocal «o», por ser la más sonora, y la consonante «r», por ser la que «mejor prolonga el sonido» (1987: 71). Inmediatamente se le ocurrió —dice— la palabra *Nevermore* (nunca más). Pero tenía que justificar entonces el uso continuo de esa palabra. El problema era que no le parecía verosímil que una persona repitiera una y otra vez «nevermore» porque esto no es propio de una mente racional. Tras pensarlo, dio con la solución: no sería un ser humano, sino un animal, el que repitiera esa palabra, un animal «incapaz de razonar, pero no de hablar» (1987). Primero se le ocurrió que ese animal podría ser un loro, pero luego prefirió que fuera un cuervo porque estaba más en consonancia con el tono melancólico, de tristeza, elegido para el poema. Al llegar a este punto, Poe hace una recopilación de las fases por las que ha pasado:

> Había avanzado ya hasta la concepción de un cuervo, ave de mal agüero, repitiendo monótonamente la palabra «nunca más» al final de cada estrofa, dentro de un poema de tono melancólico y de unos cien versos de extensión (1987: 71).

Quedaban todavía algunos pasos que dar. Por ejemplo, había que escoger el tema universalmente reconocido como el más melancólico de todos. En este punto, Poe no tuvo dudas: la muerte era su tema. Pero aún fue más allá: no bastaba con que el tema fuera el más melancólico; tenía que ser también el más poético. Y dado que para Poe la esencia de la poesía es la Belleza —explícitamente declara a la Belleza «como única tesis posible de la poesía» (1987: 75)—, la solución era obvia: el tema tenía que centrarse en la muerte de una mujer bella, y de este modo sería sin duda «el tema más poético del mundo» (1987: 72). Había que añadir además una voz que expresara ese tema, y a Poe ninguna le parece más adecuada que la «del amante que ha perdido a su dama» (1987: 72). Dos elementos tenía que combinar, pues, Poe en su poema: la idea del enamorado que lamenta la muerte de su amada y la de un cuervo que no deja de repetir la palabra *nevermore*. La combinación tenía que hacerse, además, de forma que fuera posible llevar a cabo esa innovación que Poe se propone en el uso del estribillo: la variación de aplicación. Finalmente, el poeta decidió hacer que el enamorado, al que presenta como un estudioso, hiciera una serie de preguntas al cuervo y que éste respondiera siempre: *nevermore*. El estribillo sería siempre el mismo, pero, como la

pregunta formulada variaba, lógicamente el significado del pasaje sería distinto cada vez. Poe hace que las preguntas sean al principio bastante triviales y que vayan aumentando progresivamente en trascendencia, hasta llegar a un punto culminante, de máxima intensidad poética, en el que una respuesta como *nevermore* confiere suma gravedad al poema. Precisamente Poe reconoce que ese momento culminante —que se corresponde con la pregunta del enamorado sobre si se reunirá con su amada en otro mundo— fue lo primero que escribió. Ese momento se concentra en una estrofa concreta y Poe, al componerla, deja ya fijados los elementos fundamentales del poema: el tono, el ritmo, la disposición general. Luego, lo que tuvo que hacer fue respetar lo marcado por esa estrofa y, a partir de ella —que, no se olvide, es el punto culminante de la obra—, diseñar todo lo demás, tanto lo que venía antes como lo que venía después.

Tras destacar la originalidad en la versificación de su poema, Poe vuelve a centrarse en cuestiones argumentales. Había decidido ya los aspectos básicos, pero le quedaban otros importantes como, por ejemplo, escoger el lugar en el que debían encontrarse el enamorado y el cuervo. Como es fácil suponer, primero pensó en un encuentro en el campo o en el bosque, al aire libre, pero luego optó por otra solución: «situar al enamorado en su habitación, aposento santificado para él por los recuerdos de aquella que lo había frecuentado» (1987: 75). Lo que viene a continuación es mejor dejar que sea el propio Poe quien lo explique, pues ilustra a la perfección la voluntad que tiene el poeta de convencer a los lectores de su ensayo del absoluto control que tuvo siempre en la composición de *El cuervo*:

> Determinado el *lugar,* quedaba por introducir el pájaro, y era inevitable pensar que entraría por la ventana. La idea de hacer que el enamorado se imaginara en el primer momento que el aletear del pájaro contra la persiana es el ruido de alguien que llama suavemente a la puerta, nació del deseo de aumentar la curiosidad del lector por mera prolongación de la expectativa, y también para admitir el efecto incidental resultante de que el enamorado abre la puerta sin ver a nadie, y se imagina en su fantasía que quien llamaba era el espíritu de su amada.
>
> Hice la noche tempestuosa, primero para explicar que el cuervo busque abrigo, y segundo por el efecto de contraste con la serenidad (material) del aposento.
>
> Hice que el pájaro se posara sobre el busto de Palas, buscando igualmente el contraste entre el mármol y el plumaje —quedando entendido que el busto fue *sugerido* únicamente por el pájaro—, elegí el busto de Palas porque se adecuaba, en primer lugar, a la cultura del amante, y luego, por la sonoridad de su nombre (1987: 75).

No termina aquí la exposición, pero basta lo dicho para demostrar que todo estaba calculado, pensado hasta el último detalle, o eso es al menos lo que Poe quiere que creamos. Y cuesta no creerle cuando indica, por ejemplo, cómo preparó el desenlace. Primero hace que el cuervo tenga un aire fantástico y hasta ridículo, y que el enamorado lo vea así. Pero en seguida abandona ese tono para pasar a la máxima seriedad: el enamorado no ve ya aspectos cómicos en el pájaro, sino que más bien ve en él, siente, una amenaza. Le va haciendo preguntas cada vez más serias y obtiene siempre una misma respuesta: *nevermore*. Aun sabiendo que ésa será siempre la respuesta, él sigue preguntando, y cada vez cuestiones más personales, relacionadas con su desgracia, porque experimenta —según cuenta Poe— una especie de placer en torturarse a sí mismo. El cuervo responde siempre con su palabra, *nevermore*, y ésta «halla inmediato eco en el melancólico corazón del enamorado» (1987: 77). Se llega así al momento culminante en el que el enamorado, a pesar de la tortura que le supone conocer por anticipado la respuesta, pregunta si se reunirá con su amada cuando muera también él.

Finalmente, Poe confiesa haber añadido las últimas estrofas pensando en la exigencia artística de dotar al poema de una fuerza sugestiva, de «una corriente subterránea de senti-

do» que confiere sin duda riqueza a la obra (1987: 78). Señala, como era de esperar, el momento exacto en el que su poema adquiere, por vía de la sugerencia, un sentido metafórico y de tono moralizante. Es cuando el enamorado pide al cuervo: «¡Aleja tu pico de mi corazón, aleja tu forma de mi puerta!», y el pájaro responde una vez más: «Nunca más». Poe destaca las palabras «de mi corazón» por ser «la primera expresión metafórica del poema» y por invitar a la búsqueda de un sentido moral para la historia narrada (1987: 78). Las palabras con que concluye Poe su ensayo son, por sí solas, suficientemente elocuentes:

> El lector empieza a mirar ahora al cuervo como algo emblemático; pero sólo en el último verso de la última estrofa se deja ver con claridad la intención de mostrarlo como el emblema del fúnebre e imperecedero recuerdo (1987: 79).

Lo que era sólo una historia con visos de verosimilitud adquiere así un sentido distinto: el cuervo es sólo un símbolo del recuerdo que atormenta al enamorado y que nunca (más) va a abandonarlo.

Obsérvese, ya para concluir, cómo resulta algo contradictorio que Poe dedique todo un ensayo a describir el proceso creativo seguido en uno de sus poemas, y que lo haga además señalando los logros conseguidos, teniendo en cuenta que, en *The Poetic Principle*, defiende la idea de que la crítica literaria no debe centrarse en demostrar los méritos de una obra porque lo que se hace entonces es justo lo contrario: mostrar que sin la ayuda de los críticos la obra no se sostiene. Así lo explica Poe:

> La excelencia, especialmente en un poema, puede considerarse a la luz de un axioma que, bien expresado, es tan claro como obvio: la excelencia *no es tal* si hace falta demostrar que lo es. Vale decir que al destacar con demasiado detalle los méritos de una obra de arte se está admitiendo que no hay tales méritos (1987: 97).

Lo dicho: si se leen estas palabras después de haber comprobado cómo Poe desmonta pieza a pieza su poema *El cuervo*, la contradicción, o la incoherencia, salta a la vista.

3. Sainte-Beuve y el método biográfico

Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) suele ser considerado el padre del método biográfico. Es un crítico al que hay que ubicar a medio camino entre el Romanticismo y la ambición científica del Positivismo. Pues, por una parte, concede gran importancia a todo lo individual, y esto le lleva a interesarse al máximo por los detalles biográficos de los autores cuyas obras estudia, y, por otra, se acoge a la máxima de objetividad científica, lo que le lleva a tener muy en cuenta en cualquier ejercicio crítico el contexto histórico-social (Wahnón Bensusan, 1991: 58). Y es que, de hecho, Sainte-Beuve es un buen ejemplo de cómo los distintos métodos de crítica literaria que conviven en la segunda mitad del siglo XIX no son incompatibles entre sí, sino más bien complementarios, aunque se los suela estudiar por separado e incluso frente a frente. Todo se reduce a una cuestión de grado: hay críticos en los que domina el afán cientifista e historicista, otros en quienes domina lo subjetivo, las propias impresiones, y otros —y de ellos Sainte-Beuve supone el ejemplo paradigmático— que se centran sobre todo en aspectos biográficos y psicológicos.

El prestigio de Sainte-Beuve fue tan alto que se convirtió en el crítico literario por excelencia, no sólo en Francia, sino en toda Europa (Wellek, 1971: 61). Sus opiniones influyeron decisivamente en críticos posteriores, como Taine, Brunetière, Lanson o Anatole France (Yllera, 1996: 227). De algún modo, supone el paradigma de la figura del crítico que guía el

gusto del público. Empezó a publicar sus célebres *Portraits littéraires* (Retratos Literarios) en 1829, en la *Revue de Paris*. Continuó luego haciéndolo en la *Revue des Deux-Mondes* y, con el título de *Causeries du lundi*, también en *Le Constitutionnel* y en *Le Moniteur*. Finalmente, los reunió en varios volúmenes (Aguilera, 1955: 9).

Para Sainte-Beuve, y para los seguidores del método biográfico en general, existe una íntima relación entre una obra y su autor, de ahí que los detalles más significativos de la vida de éste puedan iluminar ciertos aspectos de aquélla. Pero esta convicción lleva implícita una exigencia previa: reconstruir las vivencias del escritor. Y a veces esa reconstrucción parece ser en realidad el único objetivo del crítico. Algo que, por ejemplo, Gustave Lanson reprochaba a Sainte-Beuve (Yllera, 1996: 227). Es muy frecuente que este tipo de crítica se preocupe por las ideas religiosas de un escritor, por su educación, por el grupo literario al que pertenece, por su suerte en el campo de las relaciones amorosas, por si era rico o pobre, por su familia, por sus aventuras militares, por su vida cotidiana, etc. En su retrato de La Bruyère, por ejemplo, escribe Sainte-Beuve:

> La Bruyère murió repentinamente de un ataque apoplético, en 1696, desapareciendo en plena gloria antes que sus biógrafos, imitadores y comentaristas hubieran pensado en estudiar de cerca al hombre...
>
> Pero no es difícil con buena voluntad forjar una especie de vida íntima de La Bruyère, reuniendo antes varios pensamientos suyos que revelan un destino propio y una novela ignorada. Por la forma en que habla de la amistad, *de ese gusto que él posee y al que no llegan los que han nacido vulgares*, se creería que por ella ha renunciado al amor; y por la manera que tiene de plantear ciertas cuestiones interesantísimas se juraría que tuvo sobrada experiencia del amor para no menospreciar la amistad (1955: 9).

En ocasiones, la información conseguida en la investigación de la vida de un autor conduce a Sainte-Beuve a valoraciones de tipo moral, pues el crítico francés compara el comportamiento del escritor en su vida cotidiana con la imagen que de él dejan sus obras y comprueba si el resultado es finalmente coherente o si, por el contrario, lo que predica el autor al escribir no es lo que realmente practica y hay que hablar entonces de falta de sinceridad. Está claro que Sainte-Beuve no acepta «la falta de correspondencia entre los valores humanos, en sentido social, y los logros artísticos» (Wellek, 1972: 70). Su interés por la personalidad de los escritores y de los artistas en general lo llevó a formular una curiosa teoría de los tipos psicológicos humanos, llegando a determinar lo que él denominaba «familias del espíritu», agrupaciones nacidas de un alto grado de afinidad entre el alma de ciertos autores. Pope, Boileau, La Fontaine y Voltaire, por ejemplo, estarían en una misma familia. Así, la crítica literaria se convertía en una disciplina clave para el estudio de los tipos psicológicos. Y es que Sainte-Beuve confesó que, cuando se acercaba a la obra de un gran escritor, lo primero que le interesaba era comprender su brillante personalidad; era un paso necesario para poder emitir luego un juicio de valor sobre sus obras. Centrarse en el talento individual del creador, mucho más que en las cualidades estéticas de la creación, era su principal objetivo. Estaba convencido de que la vida de un escritor no está por entero en sus escritos y por eso profundizaba tanto como podía en documentos biográficos, en busca del hombre verdadero. Con esta manera de proceder, «la biografía acaba por confundirse con la crítica» y, en definitiva, «la investigación literaria queda subordinada a la biográfica» (Wellek, 1972: 67).

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que Sainte-Beuve creció en una atmósfera romántica, que él mismo fue poeta romántico, y que, por tanto, durante mucho tiempo vivió en un ambiente en el que era muy habitual la ostentación del *yo*, contar las propias vivencias y hacerlo como si no existiera ninguna separación entre literatura y vida, como si fuera mínima la transformación de las experiencias vividas en material poético. De todos modos, aun-

que el Romanticismo influyera en él, lo cierto es que Sainte-Beuve está más cerca, como crítico, del Clasicismo. Empezó defendiendo a los románticos, pero con el tiempo se impusieron sus ideales clasicistas (Yllera, 1996: 224). Incluso llegó a adoptar la idea de Goethe de que lo clásico es lo sano, lo equilibrado, lo armónico, mientras que lo romántico resulta enfermizo (Wellek, 1972: 86-87). Llegó a convertirse en uno de los principales defensores de la tradición francesa del siglo XVII, aunque no siempre compartió la concepción didáctica y utilitaria del arte característica de los neoclásicos.

Hay que tener en cuenta que, pese a ser profesor durante tres años en la Escuela Normal y haberse dedicado ya antes a la enseñanza, Sainte-Beuve ejerció sobre todo la crítica periodística —inició su carrera en 1824 como colaborador de *Le Globe*—, y seguramente esto condicionaba sus elecciones en el momento de decidirse por un autor y una obra determinada. En cualquier caso, lo cierto es que, salvo breves incursiones en la Antigüedad grecolatina, Sainte-Beuve escribió casi siempre sobre literatura francesa. Mantuvo una relación tensa con algunos grandes autores que fueron contemporáneos suyos, como es el caso de Stendhal, Baudelaire, Balzac y Flaubert. Ninguno de ellos le gustaba demasiado, aunque llegó a estar bastante cerca de Baudelaire. Apreciaba *Las flores del mal*, pero no llegó a comprenderlas del todo o, quizá más exactamente, no estaba dispuesto a defender su inmoralidad (Wellek, 1972: 103).

Recapitulando, puede decirse que la crítica de Sainte-Beuve es histórica, a veces impresionista y, fundamentalmente, biográfica. Su método biográfico fue luego ampliamente seguido. Tres son los casos más comunes en la utilización de este método: interesarse por ciertos datos de la biografía del autor que arrojan luz sobre la obra, interesarse por datos que explican la personalidad del escritor o interesarse por datos que, de forma general, pueden ser utilizados para el estudio de la psicología de la creación artística.

Como es fácil suponer, los seguidores del método biográfico se interesan especialmente por géneros relacionados con la primera persona, con el yo: autobiografías, memorias, diarios, cartas. Todo esto les interesa más como documento que como objeto estético, pues con ello pretenden delinear una imagen, a veces ideal, del escritor (Reis, 1989: 55). En el fondo, esta manera de proceder hunde sus raíces en la concepción —de claros tintes románticos— de la creación literaria como espejo fiel en el que queda reflejada el alma del poeta.

Marcel Proust reaccionó contra el método biográfico en su ensayo *Contra Sainte-Beuve*. Lo que Proust reprocha a Sainte-Beuve es no entender que media un abismo entre la persona que es el escritor mientras ejerce de escritor y la que es cuando se dedica al resto de aspectos que configuran su vida cotidiana. Proust considera indispensable tener siempre muy presente que un libro es el producto de otro yo distinto al yo cotidiano, al hombre social. Desde luego, no parece que Sainte-Beuve tuviera esto muy en cuenta. En su afán por reconstruir la vida de los autores utilizaba las obras literarias como documentos fiables. Creía que existía una relación causa-efecto entre la vida privada de un escritor y su obra. Parecía olvidar que estaba ante literatura y que la ficcionalidad es inherente a toda expresión literaria.

El método biográfico entra en crisis cuando el Estructuralismo, de la mano de Roland Barthes, proclama en 1968 «la muerte del autor» y exige que se preste atención únicamente al texto. Hoy está completamente desterrado como método crítico, pero el hombre sigue interesando como objeto de estudio a la crítica derivada de las teorías psicoanalíticas.

4. **Método histórico-positivista**

Este método surge en la segunda mitad del siglo XIX por influjo del Positivismo de Auguste Comte, filosofía que suscita una confianza absoluta en la ciencia y que, consecuente-

mente, propone la aplicación del método científico en todas las disciplinas. Por lo que respecta a la investigación de lo literario, lo interesante de esta influencia es que la crítica se considerará a sí misma como una ciencia literaria. Una ciencia que se identifica al principio con la Historia de la Literatura, pues se está en pleno auge del historicismo y la evolución literaria se concibe como una sucesión de etapas que conducen progresivamente a un perfeccionamiento espiritual. Como la Historia Literaria quiere ser considerada una ciencia, los críticos-historiadores se acogen al método científico, dando paso así al denominado método histórico-positivo (Wahnón Bensusan, 1991: 59). Se basa éste en un principio básico de objetividad absoluta, de asepsia total, principio que se manifiesta en el quehacer de unos críticos que se limitan a recoger datos, a acumularlos, a clasificarlos y a examinarlos para deducir las leyes de lo literario. Nunca se pasa a la valoración crítica, no se emiten juicios de valor sobre las obras con las que se trabaja. Atenerse al dato, a los hechos, es su máximo ideal. Y es que se parte de un *relativismo histórico*, es decir, del convencimiento de que el canon de belleza varía en cada época concreta y de que lo importante, por tanto, es buscar las causas que hacen que el canon sea ése y no otro en cada momento. Para trabajar rigurosamente, con total objetividad, lo que hay que hacer —piensan los positivistas— es acumular toda la información posible sobre la obra para poder situarla en su momento, en unas coordenadas históricas precisas, pero absteniéndose siempre de cualquier enjuiciamiento. Lo importante no eran las impresiones o gustos personales del crítico, sino su erudición. La crítica histórico-positivista quiere ser sobre todo una crítica erudita. Erudita y científica, de ahí que trate de desterrarse todo conato de subjetividad. Resulta muy interesante al respecto lo que dice Émile Hennequin en el «Prólogo» a su obra *La critique scientifique* (1888):

> Desde su origen hasta el momento actual, la crítica de obras de arte acusa en su desarrollo dos tendencias divergentes, cuyo antagonismo se puede comprobar hoy. Es conveniente no confundir trabajos tan diferentes como la crónica de un periódico sobre el libro del día, las notas bibliográficas de una revista, los folletones que explican una exposición o las comedias de la semana, con ciertos estudios, los de Taine, por ejemplo, o con un capítulo de Rood sobre pintura, o las investigaciones de Posnett sobre la literatura de tribu, o las de Parker sobre el origen de los sentimientos que asociamos a ciertos colores, o de Renton y Bain sobre las formas del estilo. En tanto que los escritos de la primera clase se caracterizan porque juzgan, critican, expresan categóricamente el valor de tal o cual obra, libro, drama, cuadro, sinfonía, los de la segunda persiguen un objeto distinto; tienden a deducir de los caracteres particulares de la obra, sea ciertos principios estéticos, sea la existencia, en el autor, de un determinado mecanismo cerebral, sea una condición definida del conglomerado social en el que se ha producido, o bien a explicar por leyes orgánicas o históricas las emociones que suscita y las ideas que encierra. Nada menos semejante que el examen de un poema para encontrarlo bueno o malo, tarea casi judiciaria y confidencial, que consiste en confesar preferencias y pronunciar sentencias entre muchas perífrasis, y el análisis de ese mismo poema en busca de datos estéticos, psicológicos, sociológicos, trabajo de ciencia pura, en el que se procuran descubrir las causas de los hechos, las leyes de los fenómenos estudiados, sin parcialidad ni predilección (1909: 1-2).

Como se ve, la contraposición entre la crítica científica y la crítica impresionista es evidente. La primera persigue la objetividad absoluta, mientras que la segunda hace de la subjetividad su principal instrumento. Aunque hay que hacer aquí una salvedad importante. Una cosa es creer en el ideal científico de objetividad, de imparcialidad, y otra distinta es que ese ideal pueda llegar a ponerse en práctica en un trabajo de crítica literaria. Ferninand Brunetière comprendió muy bien esta diferencia y la subrayó en un artículo dedicado a comentar precisamente el libro de Émile Hennequin. El artículo, recogido en *Questions de Critique* (1889), se titula también «La crítica científica» y está fechado en ju-

lio de 1888. Como el título mismo deja ya entrever, el artículo está dedicado a exponer el método defendido por Hennequin y puesto en práctica sobre todo por Hippolyte Taine. Brunetière señala varios errores de enfoque en este método con cuya esencia, sin embargo, parece estar de acuerdo. Ve las ventajas que tiene, pero también las dificultades —cabría añadir: insalvables— de aplicación (Brunetière, 1889: 305). Entre estas dificultades se encuentra la imposibilidad de tratar con obras literarias sin juzgarlas de algún modo. Taine, a quien Hennequin ponía como ejemplo de objetividad, está continuamente juzgando —asegura Brunetière (1889: 321)— a los escritores sobre los que habla e, incluso, «par un miracle de l'art», a aquellos sobre los que no habla. Estudiar a Shakespeare, y no a Racine o a Molière, o estudiar el espíritu romántico y no decir nada del clásico, interesarse por la historia de la literatura inglesa y no por la historia de la literatura francesa, son maneras indirectas, para Brunetière, de enjuiciar (1889: 321). Y lo mismo puede decirse del propio Hennequin. Escribe Brunetière al respecto:

> Quand il dit de Flaubert que l'auteur de *Madame Bovary* compose «parfaitement ses phrases et ses paragraphes, médiocrement ses chapitres, et mal ses livres», est-ce qu'il en juge point Flaubert? (1889: 321).

Dejando de lado ya estas críticas de Brunetière —que, en definitiva, acabará pagando tributo a su época y se dejará influir notoriamente por el prestigio de las ciencias naturales y biológicas—, cabe señalar que la aspiración a conseguir una crítica científica será dominante en la segunda mitad del siglo XIX y servirá para distinguir entre una crítica literaria rigurosa, erudita, basada en datos históricos, y una mera suma de opiniones personales.

Hay que indicar, además, que el método histórico-positivista es, junto con el puramente filológico (el de la crítica textual), el que domina en las universidades del siglo XIX. Son, de hecho, métodos complementarios. El filólogo trata de fijar el texto, su autenticidad, para proceder luego a su estudio. Obviamente, los problemas filológicos aumentan a medida que aumenta la distancia temporal que separa al lector del texto. Hay que comparar variantes para poder eliminar todas las posibles alteraciones sufridas por la obra literaria a lo largo del tiempo y establecer así el texto más fidedigno, el más cercano al que realmente escribió el autor. Lógicamente, esta preparación ortodoxa del texto literario es un paso previo a su estudio, de ahí que los historiadores necesiten de la colaboración de los filólogos. Colaboración tan estrecha que, de hecho, es frecuente hablar del método histórico-filológico.

Entre los principales historiadores de la literatura en el siglo XIX, destacan sobre todo tres autores franceses: Hippolyte Taine, Ferdinand Brunetière y Gustave Lanson. Pueden señalarse, sin embargo, algunas diferencias importantes entre ellos, relacionadas con el grado del positivismo de sus métodos.

4.1. HIPPOLYTE TAINE (1823-1893): «INTRODUCCIÓN» A LA *HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ANGLAISE* (1863)

Entre las distintas manifestaciones de la sociología de la literatura —son numerosas y lo único que verdaderamente las une a todas es el interés por estudiar la relación entre literatura y sociedad— se encuentran las teorías sociológicas de base positivista, centradas en la idea de que el entorno social determina la idiosincrasia de los autores y de sus obras. Entre estas teorías deterministas destaca sin duda la formulada por Hippolyte Adolphe Taine en su «Introducción» a la *Historia de la literatura inglesa* (1863), historia que se publicó primero en tres volúmenes, desde 1863 hasta 1869, y, finalmente, en cinco, en 1873. Como dice René Wellek, esta «Introducción» es sin duda «el *locus classicus*» de la teoría de Taine (1988: 40);

sin embargo, este autor sistematizó también sus principios estéticos en la *Philosophie de l'art* (1881), obra basada en los cursos que él mismo impartió entre 1864 y 1869 en la Escuela de Bellas Artes como profesor de estética y de historia del arte (Yllera, 1996: 230).

Se suele aceptar que las primeras aportaciones sólidas entre literatura y sociedad se producen a finales del XVIII y se deben al alemán Johann G. Herder, sobre todo por insistir en la conexión de la literatura con el medio ambiente en la que nace, es decir, con el paisaje, el clima, las costumbres, etc. Pero con Herder se está más bien ante una pre-sociología, pues en última instancia lo que este autor sostiene —conectando así con una idea típicamente romántica— es que la poesía es expresión del alma de cada pueblo, efecto del espíritu nacional y del espíritu de la época, agentes externos que determinan el fenómeno literario (Valles Calatrava, 1996: 26-27). La aparición del Positivismo replantea la relación entre literatura y sociedad porque, aun aceptando como una verdad indudable el hecho de que la literatura está condicionada por agentes externos, los positivistas no creen que esta determinación esté marcada por los conceptos románticos de espíritu de nación o de época, sino por el medio en el que se producen las obras literarias. Entre estos positivistas se encuentra Taine, pues su pretensión de objetividad y sus planteamientos metódicos y cientifistas lo sitúan sin duda en la dirección marcada por la filosofía de Auguste Comte; sin embargo, lo cierto es que sus reflexiones acusan también la influencia del idealismo hegeliano, dado que Taine concibe las obras artísticas como efectos de un estado espiritual de cada época histórica (Valles Calatrava, 1996: 31).

Como se ha insinuado ya, Taine se acerca a la literatura en un momento en el que el Positivismo goza de un notorio prestigio. En realidad, el suyo es un acercamiento periférico porque lo que pretende, claramente influido por los avances conseguidos en las ciencias naturales y biológicas de su tiempo, es dar a la literatura un tratamiento científico. Se coloca en la historia de la crítica literaria detrás del método biográfico practicado por Saint-Beauve. De hecho, asume las principales ideas de este crítico, pero da un paso más y trata de explicar los hechos literarios y el estado moral desde el que nacen como resultado de la combinación de tres factores: la *raza*, el *medio* y el *momento*. Se comporta como un científico, como un biólogo, e intenta elaborar un sistema de principios capaces de reducir a leyes constantes las obras literarias y artísticas en general (Yllera, 1996: 230). Parte del convencimiento de que el documento literario —sin duda le interesa más la literatura como *documento* que como *monumento*— conserva la huella del hombre que lo creó y de que, por lo tanto, a partir de los textos puede reconstruirse la vida de su autor. Esta tentativa de intentar penetrar en la psicología del autor es idéntica a la metodología de Saint-Beuve, pero —como ya se ha dicho— Taine va más allá al ubicar los sentimientos individuales del autor dentro de un sistema caracterizado por esos tres factores antes citados. Y, de hecho, lo cierto es que no da excesiva importancia a la biografía de los autores; sólo esporádicamente acude a los datos biográficos porque sus intereses se centran preferentemente en las obras literarias y en las causas que explican su fisonomía (Wellek, 1988: 65).

Según Taine, una obra literaria no es sólo fruto de la imaginación, sino también un reflejo de las costumbres de la época en la que nace y signo de un estado de espíritu, de modo que atendiendo a los monumentos literarios podrá conocerse la manera de pensar y sentir de los hombres de siglos pasados. Así lo explica él:

> Se ha descubierto que una obra literaria no es un simple juego de imaginación, capricho aislado de una acalorada fantasía, sino una copia de las costumbres reinantes, y signo de un estado de espíritu. Se ha inferido, por consecuencia, que, atendiendo a los monumentos literarios, podría discernirse la manera de pensar y sentir los hombres siglos hace (1899: 3).

Más adelante, Taine precisará: «los documentos históricos no son más que indicios, por medio de los cuales hay que reconstruir el individuo visible» (1899: 4). En su opinión, es un

error estudiar el documento como si éste existiese por sí solo, esto es «tratar las cosas como simple erudito, y caer en una ilusión de biblioteca»; lo que hay que hacer es estudiar el documento para conocer al hombre que lo creó, no puede prescindirse de ese hombre (1899: 4-5). Desde este punto de vista, la verdadera tarea del historiador consiste en reconstruir, salvando la distancia temporal, la imagen del hombre del pasado y sus hábitos. «Procuremos, pues —dice Taine—, suprimir hasta donde quepa ese gran intervalo de tiempo que nos impide observar al hombre con nuestros ojos, *con los ojos de nuestra cabeza»* (1899: 5). Es decir, lo que hay que intentar es hacer presente el pasado, ya que «para juzgar una cosa es menester su presencia; no hay experiencia de los objetos ausentes» (Taine, 1899: 8). Como se ve, lo fundamental es traer el pasado hasta la época actual, *re-construirlo*, para poder comprenderlo. Y esta reconstrucción afecta, según Taine, a todas las costumbres de la sociedad de la que formaba parte un autor, desde la indumentaria hasta el sistema económico vigente. Claro que hay que aceptar —y así lo hace Taine (1899: 8)— que toda reconstrucción histórica es siempre incompleta y que, por tanto, nuestros juicios sobre las obras serán también incompletos, pues no puede reconstruirse una época del pasado con toda exactitud. Sin embargo, Taine cree que hay que resignarse a esta situación, a este conocimiento mutilado porque, al fin y al cabo, siempre estará más cerca de la realidad histórica que cualquier otro. Y es que, para Taine, el único medio de conocer *aproximadamente* las acciones de otras épocas es viendo *aproximadamente* a los hombres que las protagonizaron (1899: 8). En su opinión, éste es el primer paso a dar en un estudio histórico. El segundo queda anunciado en la «Introducción» con estas palabras: «El hombre corporal y visible no es más que un indicio, por medio del cual debe estudiarse el hombre interior e invisible» (1899: 9). Es decir: «el hombre exterior oculta un hombre interior», que es el verdadero hombre, el que nos remite a las facultades y sentimientos que produce todo lo demás (Taine, 1899: 9). Ese mundo subterráneo es para Taine el segundo objetivo del historiador, quien, a través de una lectura atenta, debe ser capaz de describir el sentimiento particular de donde surge cada texto. Esto implica una reconstrucción de la psicología del autor. Antes —explica Taine— se consideraba a todos los hombres, de cualquier raza y de cualquier país, como seres semejantes, pero eso era una abstracción vaga y lo que hay que hacer es interesarse por la psicología de cada autor. Nadie como Saint-Beuve, el padre del método biográfico, ha sabido conducir la crítica por ese nuevo camino y así lo reconoce Taine (1899: 13). Tras este paso queda aún otro por hacer, como se deduce de estas palabras: «Los estados y las operaciones del hombre interior e invisible reconocen por causa ciertas maneras generales de pensar y sentir» (1899: 13). Es decir, que, tras haber observado algunos estados íntimos de un hombre, se advierte que existen ciertas causas universales y permanentes que explican las concepciones de un siglo o de una raza. Tras profundizar en la psicología individual de un autor llega a descubrirse, pues, que existen rasgos que son característicos a toda una raza. Y si existen ciertos rasgos generales comunes a los hombres de una raza, o de un siglo, o de un país, cabe deducir —siempre según Taine— que en cada época existe una disposición general del espíritu innata a la raza o condicionada por ciertas circunstancias históricas y que esta disposición va evolucionando dando origen así a nuevas civilizaciones (1899: 14-15). El paso de una civilización a otra debe entenderse, entonces, como el resultado de una fuerza permanente que va modificando las circunstancias en las que actúa. Tres fuerzas primordiales contribuyen, a juicio de Taine, a producir ese estado moral elemental que caracteriza a una época: la raza, el medio y el momento (1899: 20). Convendrá detenerse en cada uno de estos aspectos.

La *raza* es un concepto que Taine trata de acuerdo con la fisiología y la antropología del siglo XIX, y, sobre todo, de acuerdo con las ideas expuestas por Charles Darwin en *El origen de las especies* (1859). Es una noción con la que Taine alude a las características nacionales, al genio de un pueblo *(Volksgeist)*, a su idiosincrasia privativa (Wellek, 1988: 42). Para

él, la *raza* remite a un conjunto de «disposiciones innatas y hereditarias, características de un pueblo e inalterables a través de los siglos» (Yllera, 1996: 231). Esas disposiciones «varían según los pueblos», asegura Taine, puesto que un clima y una situación topográfica diferentes engendran en los hombres necesidades diferentes y, por tanto, unas reacciones y hábitos diferentes (1899: 20-22). Estas distintas disposiciones provocan —o van unidas, si se prefiere— a «diferencias de temperamento y de estructura corporal» (Taine, 1899: 20). Taine cree firmemente que existen grandes diferencias entre las naciones europeas y trata de establecer la psicología de cada una de ellas, pero lo hace —así lo ha denunciado René Wellek (1988: 45)— de manera totalmente arbitraria, impresionista, sin ceñirse a un sistema riguroso y sin aportar pruebas evidentes que avalen sus argumentaciones.

En cuanto al *medio*, con esta noción remite Taine a las condiciones climáticas, las circunstancias políticas y todo tipo de condicionamiento social, incluyendo la religión. Taine cree que, una vez se conoce ya la fisonomía física y espiritual de una raza, hay que atender al medio en que vive, puesto que el hombre no está solo en el mundo, sino rodeado de la naturaleza y de otros hombres que influyen sobre él (1899: 23). Existen, por tanto, unos factores externos —el medio— que condicionan la personalidad del individuo y todo historiador tiene que tomarlos en consideración. Ya Balzac, en el prólogo a la *Comedia humana*, había hablado del *medio* para referirse al *hábitat* de los animales, y en ese mismo sentido utiliza el concepto Taine, pero para referirse al entorno del hombre y señalar cómo este entorno influye sobre él, condiciona su personalidad y, por tanto, también sus obras. En realidad, como ha señalado René Wellek, «la idea de explicar la literatura por su medio ambiente, y en particular por circunstancias climatológicas y sociales, cuenta con una larguísima historia» (1988: 46). Dentro de esta historia, cerca le quedaban a Taine autores como Herder, Dubos, Marmontel y, sobre todo, Madame de Staël, cuyas ideas —especialmente las desarrolladas en *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800)—, en cierto modo recoge para profundizar más en ellas. Por lo que al *medio* se refiere, la tesis principal de Taine, en fin, es que todo lo que rodea a un ser humano (factores climáticos, características geográficas del lugar en el que vive, etc.) acaba afectándole, y esto puede apreciarse en todo lo que hace. Así, cuando ese hombre es un artista, su obra acusa claramente el influjo del entorno en el que ha sido creada. De modo que el medio es «una especie de totalidad infinita que ninguna mirada puede abrazar pero que siempre está presente en la singularidad de la obra» (Givone, 1999: 103). René Wellek entiende este concepto como una especie de «cajón de sastre donde englobar todas aquellas circunstancias externas —no sólo físicas, como el suelo y el clima, sino también políticas y sociales—, que de cerca o de lejos tengan algo que ver con la literatura» (1999: 41). Como se sabe, la influencia del medio en el ser humano será un principio clave para la novela naturalista y tendrá importantes repercusiones de carácter psicológico, pues los naturalistas se propondrán la construcción novelística prácticamente como si se tratara de realizar un experimento: colocan a un personaje determinado con unas características determinadas en un ambiente determinado y esperan una evolución natural, lógica, en ese personaje.

Por último, Taine presenta como otra gran fuerza primordial que determina al ser humano lo que denomina el *momento*. Juntamente con las fuerzas del interior (la raza) y las fuerzas del exterior (el medio) existe —señala Taine— la dinámica de la tradición, es decir, la obra que un pueblo ha ido produciendo a lo largo de su historia. Así se lee en la «Introducción»: «además del impulso permanente y del medio dado, existe la velocidad adquirida» (1899: 25). Con el concepto de *momento* pasa a primer término la relación entre evolución histórica y serie literaria. Taine tiene el convencimiento de que cada momento de la tradición literaria es distinto y de que, consecuentemente, su estudio da resultados distintos. En cada caso hay que tener en cuenta, por ejemplo, la cuestión de precursores y sucesores. Está cla-

ro que, con la noción de *momento,* Taine se refiere al lugar que ocupa una obra dentro de la tradición literaria, aunque genéricamente se refiere también a la época en la que nace la obra literaria y, más concretamente, a la idea romántica del «espíritu de época» *(Zeitgeist).* De hecho, este último sentido es el que acaba prevaleciendo en los trabajos posteriores de Taine, al margen ya de la «Introducción» a la *Historia de la literatura inglesa* (Wellek, 1988: 45).

La tríada raza-medio-momento explica, según Taine, los cambios de las grandes corrientes históricas y la idiosincrasia de las distintas literaturas. En realidad, todo se reduce a un problema de mecánica: el efecto resultante es un compuesto determinado totalmente por la magnitud y dirección de las fuerzas que lo producen. En cada época concreta, estas tres fuerzas entran en funcionamiento: el genio de la raza se combina con las circunstancias ambientales (el medio) y las circunstancias históricas —que engloban el impulso de la propia tradición— (el momento) y surge una determinada dirección estética, un nuevo ideal.

El carácter interior, innato, la presión exterior y el impulso ya adquirido determinan, pues, la cosmovisión de cada época. Incluso explican por qué en unas épocas se advierte la predilección por unas artes que son menos atendidas en otras. Así, la tarea del crítico consistirá en ver cómo se combinan, qué efectos dejan en los textos concretos las tres grandes fuerzas señaladas por Taine. Estas tres fuerzas vienen a señalar, en la línea de Hegel —pues como dice René Wellek, «Taine fue, esencialmente, un hegeliano (1988: 51)—, que en cada época histórica existe un estado espiritual que da forma a todas las producciones humanas (incluidas las artísticas). Tanto Hegel como Taine lo que querían era señalar las características de las obras artísticas y explicar sus causas, por qué eran precisamente esos y no otros sus rasgos distintivos. La crítica se convierte entonces en un problema de psicología, pues el crítico tiene que leer algo más que lo escrito, tiene que ver el texto como documento de época y averiguar a través de él también la disposición moral, la ideología, los sentimientos del autor. Pero, en última instancia, lo único que de veras importa a este tipo de crítica es hacerse histórica, descriptiva, explicativa, y no valorativa ni normativa. Para Taine, las obras literarias, y artísticas en general, son productos humanos de los que hay que determinar sus características, nada más. Porque el crítico, como el científico, ni condena ni perdona; sólo constata hechos y trata de explicar sus causas.

Pese a estas pretensiones de objetividad, lo cierto es que Taine prefiere siempre acercarse a las grandes obras porque cree que son mucho más representativas de su época que las obras mediocres, luego hay ahí una valoración implícita. Y lo mismo puede decirse, lógicamente, de los grandes autores: son los mejores representantes de su siglo. Ya se ve que el concepto de «representatividad» es clave en la teoría de Taine, y es, de hecho, lo que hace que su historicismo no sea relativista, pues, por más objetivo que quiera ser en sus investigaciones, a cada paso se encuentra con la necesidad de valorar, de formular juicios estéticos, de decir qué obras son las más representativas de su época (Wellek, 1988: 55).

A la luz de todas estas reflexiones —que en definitiva remiten a una concepción *determinista* de la historia—, parece obvio que Taine parte del idealismo alemán, que tenía en cuenta la *raza* y el *momento*, y añade un tercer factor de carácter sociológico, el *medio*, convirtiéndose así en un claro precursor de las doctrinas del Naturalismo, pues su influjo en Émile Zola es evidente (Yllera, 1996: 233).

4.2. ÉMILE ZOLA (1840-1902): *LE ROMAN EXPÉRIMENTAL* (1880)

Uno de los ejemplos más evidentes del influjo que la mentalidad cientifista dominante en la segunda mitad del siglo XIX ejerce sobre la crítica literaria es el de las teorías desarrolladas por Émile Zola acerca de la novela. Zola es sin duda el teórico más importante del Na-

turalismo, movimiento literario que puede ser considerado como una especie de «realismo científico» (Hall, 1982: 206). En *Le roman expérimental* —«el documento teórico más importante del movimiento naturalista», como señala Laureano Bonet (1989: 9)— expone Zola su idea básica de que los novelistas tienen que utilizar el método científico y comportarse como positivistas y deterministas, lo que significa que tienen que escribir como quien realiza un experimento, asépticamente, con indiferencia, sin emoción. En la base de esta idea está otra esencial, la de que «el libre albedrío es una ilusión y el hombre actúa determinado por su herencia y su medio» (Hall, 1982: 206). El influjo de las teorías de Taine es en este punto evidente. Aunque el autor que más influye en Zola, y en quien de hecho se basa todo el esqueleto teórico de *Le roman expérimental*, es el médico Claude Bernard, más concretamente su obra *Introduction à l'étude de la médecine expérimental* (1865). Zola sigue tan de cerca en sus teorías esta obra que llega a confesar: «a menudo me bastará con reemplazar la palabra *médico* por la palabra *novelista* para hacer claro mi pensamiento y darle el rigor de una verdad científica» (1989: 31). Su intención es, claramente, adaptar el método experimental desarrollado por Bernard al ámbito de la novela, pues está convencido de que «si el método experimental conduce al conocimiento de la vida física, también debe conducir al conocimiento de la vida pasional e intelectual» (1989: 32). En su obra, Bernard distingue entre las ciencias de la observación y las ciencias de la experimentación, y esta distinción deviene fundamental para comprender que el Naturalismo postulado por Zola no coincide con el Realismo clásico (Bonet, 1989: 13). El observador —dice Claude Bernard— se limita a estudiar los fenómenos de la naturaleza con la única intención de constatar hechos, mientras que el experimentador se acerca a los fenómenos naturales con la pretensión de descubrir sus leyes. El escritor realista clásico se comporta como el observador, pues se limita a fotografiar la realidad, mientras que el escritor naturalista profundiza en esa realidad en busca de las leyes que la gobiernan y trata luego de experimentar con esas leyes. Es decir, el novelista naturalista se ajusta al principio básico de la medicina experimental, que consiste —explica Zola— «en encontrar las relaciones que vinculan un fenómeno cualquiera con su causa próxima, o, dicho de otra manera, en determinar las condiciones necesarias para la manifestación de dicho fenómeno» (1989: 33).

Por otra parte, es frecuente encontrar en el relato realista clásico intromisiones del autor en la historia narrada, y esto es algo que el escritor naturalista trata de evitar a toda costa desde el convencimiento de que una condición imprescindible de todo novelista experimental es mantener siempre una impersonalidad o impasibilidad narrativa (Bonet, 1989: 14). En efecto, el Naturalismo postula una frialdad científica en la creación literaria, una ausencia total de implicación emocional por parte del escritor. Precisamente por eso se ha acusado a menudo a los naturalistas de haber desterrado por completo del ámbito de la novela moderna un ingrediente fundamental que estaba ya en los orígenes mismos del género, con el *Quijote*. Ese elemento clave es el humor. Conviene hacer aquí una breve digresión.

En su prólogo de 1901 a la segunda edición de *La Regenta*, Benito Pérez Galdós expone su peculiar concepción del Naturalismo como «la repatriación de una vieja idea» basándose en la convicción de que «todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos» (Galdós, 1972: 214-215). Así, concebía el Naturalismo como una corriente circular que los novelistas españoles habían exportado primero a Inglaterra y después a Francia, de donde regresaba con unas ínfulas de novedad que Galdós, en su afán por españolizar esa corriente novelística, no estaba dispuesto a admitir. Como señala Laureano Bonet, la tesis de Galdós es que «el naturalismo no es más que el realismo tradicional español transformado, hasta cierto punto, por el intelectualismo francés y devuelto a nosotros como algo foráneo» (1972: 68). Lo interesante es observar que para Galdós se había producido un cambio importante en esa corriente Naturalista a su paso por Inglaterra y Francia, pues nos

la devolvían enriquecida, reformada, pero sin algo que Galdós no duda en denunciar: «habíanle arrebatado la socarronería española» (1972: 215). El Naturalismo volvía con ese menoscabo, pues «el nuestro —escribe Galdós—, la corriente inicial, encarnaba la realidad en el cuerpo y rostro de un humorismo que era quizá la forma más genial de nuestra raza» (1972: 215). Galdós está dispuesto a aceptar las reformas, a asimilar ese Naturalismo enriquecido con nuevos matices, pero no está dispuesto a renunciar al humor y cree en la eficacia de una fórmula capaz de conjugar ambos aspectos, por eso, refiriéndose a esa «reforma de nuestra propia obra» que se había producido, aconseja: «aceptémosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca» (1972: 215).

En términos muy parecidos a los de Galdós se había pronunciado ya antes —en febrero de 1880— Henry James al escribir una reseña sobre *Nana*. Aprovechaba allí para denunciar «la extraordinaria ausencia de humor» en la obra de Zola y creía que el Naturalismo, al que veía como la «última expresión violentísima del credo realista», adolecía de una «extraordinaria carencia de realidad» precisamente por culpa de esa «ausencia de humor» (1975: 94-95). La protesta de Henry James iba dirigida contra los esfuerzos de Zola por presentar el realismo «como necesariamente aliado a lo impuro» y aseguraba que a la novela de Zola le habría ido muy bien una buena dosis de humor «como desinfectante» (1975: 92-95). De hecho, estaba convencido de que Zola «probablemente condenara el humor si *supiera* lo que es» (1975: 95). Como se ve, pues, no faltaron los ataques a la pretendida impasibilidad narrativa de los naturalistas.

Pero regresando ahora a *Le roman expérimental* interesa ver en qué consistía exactamente la receta creativa postulada por Zola. En esencia, lo que el novelista y teórico francés creía era que, una vez que se conocen las leyes de orden sociológico y psíquico que rigen los comportamientos humanos y se trasplantan éstas a un molde literario, ya sólo cabe esperar que el desenlace de la historia sea absolutamente lógico, es decir, que se ajuste a esas leyes y sea por tanto totalmente esperable, previsible, y no que dependa de la imaginación del autor. Esta concepción creativa permite incluso la presentación de hipótesis ubicando a un personaje en una situación determinada para ver cómo reacciona. En el fondo, con este experimento lo que se persigue es constatar ciertas leyes, verificar que siguen la dinámica prevista, que se llega al resultado esperado. Por eso, Claude Bernard afirmaba, y lo recuerda Zola, que la experiencia «no es más que una observación provocada» (1989: 34).

Está claro que lo que el novelista naturalista hace es experimentar con sus personajes. Los concibe inspirándose en la realidad y en los mecanismos a los que se ajusta el comportamiento humano —y aquí se advierte que, antes de ser experimentador, el novelista es un observador—, y, una vez concebidos, los ubica en un medio concreto y en unas circunstancias determinadas para ver cómo reacciona él —el *cómo*, más que el *porqué* es lo que le interesa al Naturalismo (Zola, 1989: 33)—, y qué reacciones se producen también en el seno de la sociedad en la que se mueve. Zola explica con nitidez cuál es la clave de esta manera de proceder y a qué objetivo se aspira siguiéndola.

> En suma, toda la operación consiste en tomar los hechos en la naturaleza, después en estudiar los mecanismos de los hechos, actuando sobre ellos mediante las modificaciones de circunstancias y de ambientes sin apartarse nunca de las leyes de la naturaleza. Al final, está el conocimiento del hombre, el conocimiento científico en su acción individual y social (1989: 37).

La relación —quizá mejor: la interacción— entre individuo y sociedad supone una de las cuestiones de máximo interés para los novelistas naturalistas. Zola lo deja muy claro en este pasaje:

El hombre no está solo, vive en una sociedad, en un medio social y para nosotros, novelistas, este medio social modifica sin cesar los fenómenos. Nuestro gran estudio está aquí, en el trabajo recíproco de la sociedad sobre el individuo y del individuo sobre la sociedad (1989: 45).

Pero no es sólo la influencia del medio lo que los naturalistas tienen en cuenta; les interesa también el determinismo de las leyes de la herencia. Dice Zola al respecto: «creo que la cuestión de la herencia tiene mucha influencia en las manifestaciones intelectuales y pasionales del hombre» (1989: 44). Referirse al influjo de la herencia y del medio es la manera que tiene Zola de hacerse eco de la reflexión que hace Claude Bernard acerca de los dos medios que cabe considerar en el estudio de los seres vivos: el medio interior o intra-orgánico y el exterior o extra-orgánico (Zola, 1989: 41).

Puede parecer que el método experimental anula la creatividad artística al dejar que todo siga un curso marcado por el determinismo de la herencia y el determinismo ambiental; sin embargo, para Zola esto no es del todo cierto, pues el escritor, tras haber observado un hecho en la realidad, tiene que imaginar una historia que permita ilustrar ese hecho, tiene que escribir una novela, y ahí es absolutamente libre, aunque finalmente lo que importe sea que su invención funcione «según las leyes fijadas por la naturaleza» (Zola, 1989: 39). Nada puede escapar a esas leyes para quienes creían que el Naturalismo era el movimiento artístico más acorde con la mentalidad de una época caracterizada por grandes avances científicos. Zola, a la cabeza de todos los naturalistas, envía un mensaje claro desde *Le roman expérimental*:

En una palabra, debemos operar sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre los hechos humanos y sociales, como el químico y el físico operan sobre la materia inerte, como el fisiólogo opera sobre los cuerpos vivos. El determinismo lo domina todo. La investigación científica y el razonamiento experimental combaten, una a una, las hipótesis de los idealistas y reemplazan las novelas de pura imaginación por las novelas de observación y de experimentación (1989: 43).

Reemplazar las novelas de pura imaginación por las de observación y experimentación significa, para Zola, sustituir «el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural, sometido a las leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio ambiente» (1989: 47).

Es importante señalar que el determinismo del que habla Zola, el de la herencia y el del medio ambiente, no es identificable con un fatalismo, pues éste «supone la manifestación necesaria de un fenómeno, independientemente de sus condiciones, mientras que el determinismo es la condición necesaria de un fenómeno cuya manifestación no es obligada» (Zola, 1989: 52). Esta diferencia es fundamental porque indica que la fatalidad es inevitable pero que lo determinado no lo es, pues modificando las condiciones que marcan el determinismo pueden variar los fenómenos, y esa modificación es posible si llegan a conocerse a fondo las leyes de la naturaleza. Precisamente en este punto se advierte cómo las teorías de Zola tienen importantes implicaciones morales, pues el novelista experimental estudia las leyes de la herencia y del determinismo ambiental con el fin de poder controlarlas y, de este modo, reducir al máximo su influjo negativo. Así se entiende bien por qué Zola asegura que los naturalistas son «moralistas experimentadores», «los más morales obreros del trabajo humano (1989: 49).

4.3. FERDINAND BRUNETIÈRE (1849-1906): *L'ÉVOLUTION DES GENRES DANS L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE* (1890)

En el proyecto de construcción de una ciencia literaria llevado a cabo por Hippolyte Taine se mantienen todavía algunos planteamientos de marcado tono romántico que la mentalidad cientifista cada vez más dominante en la segunda mitad del siglo XIX irá en gran medida desterrando (Yllera, 1996: 230-234). Así, la crítica literaria irá manteniendo una vinculación cada vez más estrecha con el prestigio de las ciencias naturales y biológicas del momento, como claramente lo prueba la teoría histórico-genética que Ferdinand Brunetière aplica al estudio de los géneros literarios en su obra *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, de 1890.

Brunetière fue director jefe de la *Revue des Deux Mondes*, profesor principal de la Escuela Normal y miembro de la Academia Francesa. Como crítico literario, sus principales intereses se centraron en la gran tradición francesa, sobre todo en la literatura del siglo XVIII (Wellek, 1988: 79). El Romanticismo y las nuevas corrientes de su época, el Realismo y el Naturalismo, le disgustaban profundamente. Los románticos le parecían demasiado ególatras y los veía como un peligro para la autoridad y la tradición. Y los realistas y naturalistas, por su parte, rompían con la fuerte moralidad de la tradición clasicista y por eso Brunetière se enfrenta a ellos, sobre todo a Émile Zola. Lo hace, por ejemplo, en *Le roman naturaliste* (1883). Pero pese a esta mentalidad conservadora, sorprendentemente Brunetière asume las teorías científicas de su tiempo y trata de aplicarlas a la crítica literaria. Resulta curioso, desde luego, que así sea, teniendo en cuenta que se había referido, con un cierto tono despectivo, a la ciencia presentándola como la nueva superstición de su época, la que reemplazaba a todas las demás. Escribe en «La crítica científica»:

> C'est qu'une superstition nouvelle, celle de la sciencie, a remplacé pour nous toutes les autres, et nous n'entendons plus aujourd'hui parler que de politique et d'éducation, que de morale et de critique scientifiques (1889: 318).

A pesar de las reticencias que parecen desprenderse de este comentario, lo cierto es que finalmente Brunetière se deja llevar también por el prestigio que rodea en su época a todo lo científico. Su estudio sobre la evolución de los géneros literarios es, como se ha dicho ya, una clara muestra de ello. Inspirándose en las investigaciones de Charles Darwin —especialmente en el principio «de la selección natural como causa de una transformación de las especies encaminada a la mejora progresiva del ser vivo» (Yllera, 1996: 234)—, Brunetière concibe los géneros literarios como organismos sometidos a las distintas fases de todo proceso natural de evolución biológica. Así, de acuerdo con su esquema evolutivo, los géneros nacen, se desarrollan hasta alcanzar un cierto grado de perfección, entran luego en decadencia y, finalmente, mueren o se transforman. Mantienen entre sí, además, una relación competitiva que puede ser concebida en los mismos términos en que desarrolla Darwin su teoría de la lucha por la existencia. Del mismo modo que el instinto de supervivencia hace que ciertas especies biológicas se enfrenten y que la vencida desaparezca, también algunos géneros literarios entran en conflicto y unos mueren dominados por otros. Esta idea de la rivalidad entre géneros, que ha sido muy criticada, tiene que ser vista como un intento, por parte de Brunetière, de explicar «los indudables cambios de puesto dentro de la jerarquía que sufren los géneros según las épocas» (Wellek, 1988: 93). Aunque debido a su mentalidad clasicista, lo cierto es que, gracias a sus teorías, «la jerarquía neoclásica vuelve a vivir» (Hall, 1982: 221).

Las ideas de Brunetière, marcadas por el sello inconfundible del Positivismo científico, han sido acusadas de arbitrariedad en numerosas ocasiones por su apego excesivo a la ana-

logía entre formas literarias y seres vivos (Wellek/Warren, 1985: 308; Aguiar e Silva, 1972: 174). Pero, en cualquier caso, la explicación científica de Brunetière permite seguir el desarrollo evolutivo de un género literario concreto y advertir qué tipo de relación mantiene con los otros géneros existentes. Aunque en el fondo el ideal de perfección estética defendido por Brunetière coincidiera con el programa clasicista —pues juzga la literatura de su tiempo con los ojos vueltos hacia el pasado, reprobando las innovaciones artísticas como un atentado contra la tradición francesa y contra las leyes eternas del arte—, es obvio que su planteamiento diacrónico de los géneros se apartaba de la concepción normativa y estática del Clasicismo. El culto a un número siempre reducido de formas fijas y cerradas regidas por leyes inamovibles casa mal con la aspiración de Brunetière de mostrar la existencia, en el campo de los géneros literarios, de series de continuidad establecidas a partir de los cambios operados sobre una estructura medular de rasgos genéricos (Segre, 1985: 280). En un caso, lo géneros son entidades sin evolución posible; en el otro, en cambio, aparecen como formas en constante transformación, siguiendo un proceso evolutivo guiado, en última instancia, por un claro objetivo: alcanzar la máxima perfección posible. Pero al margen de que las transformaciones genéricas estén o no encaminadas en una dirección precisa, hacia una meta concreta, parece claro que Brunetière aspiraba a demostrar con ellas la continuidad histórica de los géneros literarios, y esta aspiración en cierto modo lo acercaba a los principios clasicistas. Pues para que pueda existir verdadera continuidad —y para que, además, pueda ser advertida— es preciso, en rigor, que de algún modo la base nuclear de cada género concreto permanezca inalterable a lo largo del tiempo (Wellek/Warren, 1985: 284), con lo que asoma un problema especialmente complejo: compatibilizar la evolución de las formas literarias con la permanencia de los rasgos de género. Plantear esa dialéctica entre los principios más o menos fijos y sus transformaciones en la práctica histórica sigue constituyendo una de las tareas más apasionantes de historiadores y teóricos de la literatura. La aplicación, por parte de Brunetière, del concepto de evolución biológica al estudio de los géneros literarios viene a superar —por el dinamismo inherente a todo desarrollo evolutivo, pero sobre todo por la insistencia en el análisis del proceso de transformación de unos géneros en otros—, la visión estática de las preceptivas clásicas; sin embargo, la pretensión de alinear en un *continuum* histórico distintas formas literarias sólo puede comprenderse desde el postulado clasicista de que ciertas agrupaciones de rasgos genéricos tienen que ser concebidas como esencias inmutables implícitas en la naturaleza misma de cada una de las modalidades posibles del discurso literario. De ahí que se haya entrevisto la posibilidad de actualizar la teoría de Brunetière para insistir en «la existencia de matrices semántico-estructurales de género» y poder afirmar así la continuidad histórica de los géneros literarios por encima tanto de arbitrarios cambios de gusto como de nuevas necesidades impuestas por una alteración de las circunstancias sociales (Berrio/Hernández, 1990: 119). Desde este punto de vista, se acepta que las transformaciones que tienen lugar en la serie histórico-social pueden provocar ciertos cambios en la serie literaria, pero se objeta que se tratará siempre de modificaciones limitadas por las peculiaridades semántico-estructurales de cada uno de los géneros, que adquieren de este modo la categoría de universales literarios. Es decir: en el caso de los géneros literarios «hay algunos elementos que no son conmutables en la práctica histórica, puesto que actúan como elementos obligados que repiten y mimetizan la literatura previa» (Pozuelo Yvancos, 1988: 75).

El contrapunto de la teoría evolucionista y determinista de Brunetière viene representado por la obra teórica de Benedetto Croce, especialmente por su *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902), pero también por su importante ensayo «El anquilosamiento de los géneros literarios y su disolución» (1954). Para Croce, fuera de la distinción evidente entre un uso poético o artístico de la lengua —que él concentra en el concepto de

liricidad (Berrio/Hernández, 1990: 127)—, y un uso práctico no poético, ningún otro tipo de clasificación tendría sentido porque amenazaría con neutralizar la incuestionable singularidad de cada obra concreta. En su opinión, nunca la individualidad artística puede quedar supeditada a una teoría genérica y, desde este convencimiento, niega toda operatividad al concepto de género literario y elogia las estéticas consideradas «heterodoxas» del Medioevo, del Barroco y del Romanticismo. Tras el paréntesis idealista protagonizado por Croce, los planteamientos de Brunetière son en cierto modo retomados —aunque con un tratamiento distinto—, por los formalistas rusos, con quienes volverá a imponerse un enfoque evolutivo en el estudio de los géneros literarios (Segre, 1985: 281).

Al margen de su teoría evolucionista de los géneros literarios, otras ideas de Brunetière merecen ser destacadas. Por ejemplo, su convicción de que la crítica literaria tenía que centrarse en las obras literarias mismas, «sin confundir el estudio de la literatura con la biografía, la psicología, la sociología, etc.» (Wellek, 1988: 83). Por otra parte, su mentalidad historicista no lo condujo hacia una postura relativista, pues defendió que el crítico, tras analizar la obra, compararla con otras y clasificarla, tenía que valorarla, enjuiciarla. Es importante lo que escribe René Wellek al respecto:

> Brunetière tiene que defender la obligatoriedad de tal juicio contra dos puntos de vista: el estrictamente científico, arrimado al proceder de la ciencia, que no muestra preferencias entre la mariposa, el sapo o la araña, ni entre la rosa, la cizaña o el musgo; y la crítica impresionista, para la que no hay más valores que la pura preferencia personal, o la descripción de lo sentido y gozado (1988: 84-85).

Los seguidores del cientifismo contaban sobre todo con el referente de Taine y de *La crítica científica*, de Émile Hennequin, para defender la idea de que el verdadero crítico no tenía que dedicarse ni a aplaudir ni a condenar obras, sino, simplemente, a analizarlas, pero Brunetière, para quien esta postura estaba destinada a un inevitable fracaso, demuestra en su artículo «La crítica científica» (1888) —como se ha visto ya— que incluso Taine y Hennequin no pueden prescindir de formular juicios estéticos en sus trabajos. Más crítico se muestra todavía con los seguidores del impresionismo, pues cree que «con semejante crítica se iría al traste la historia literaria, y aun la tradición» (Wellek, 1988: 86). Los impresionistas denuncian el dogmatismo de los críticos doctrinales, pero Brunetière trata de demostrar que también ellos juzgan muchas veces, y no se limitan sólo a dar su opinión. En definitiva, él cree que es posible valorar las obras de manera objetiva, apartándose tanto del cientifismo como del impresionismo. Cree que tiene que haber algún criterio objetivo y que la obligación del crítico es buscarlo. De este modo, marca una clara distinción entre «opinión personal y reconocimiento de valor» (Wellek, 1988: 86). Es decir, está convencido de que la perfección artística es algo discernible objetivamente y de que uno tiene que estar dispuesto a plantearse el acierto o desacierto de sus propias impresiones frente a las obras literarias. Es posible disfrutar con obras mediocres y aburrirse con obras de gran calidad, pero lo importante —para Brunetière— es reconocer que, en ambos casos, uno se está equivocando. El divorcio entre sensibilidad y razón es aquí evidente.

Al pensar que la calidad artística existe de manera objetiva, es lógico que Brunetière apueste por un tipo de crítica centrada en las mejores obras, en las más originales, las que marcan un punto de inflexión clave en la evolución literaria. De ahí que crea que las historias de la literatura no deben seguir un orden cronológico y ser todo lo exhaustivas posible, sino que deben centrarse en los giros decisivos, en los cambios de rumbo (Wellek, 1988: 89).

4.4. GUSTAVE LANSON (1857-1934): «PRÓLOGO» A LA *HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE* (1894)

Gustave Lanson fue sin duda un crítico literario de gran prestigio. En 1894 sustituyó a Brunetière en la Escuela Normal Superior, y en 1904 a Gaston Paris en la vicepresidencia de la Sociedad de Historia Literaria de Francia. También en 1904 ocupó la cátedra de elocuencia en la Sorbona, puesto que dejó en 1923 por el de catedrático de literatura francesa del siglo XVIII. Suele ser considerado el principal representante de la erudición positivista francesa, mérito alcanzado sobre todo gracias a su *Histoire de la littérature française*, publicada en 1894 y varias veces corregida y aumentada. Al decir de René Wellek, esta obra «quedará sin duda como la mejor historia de la literatura francesa del siglo XIX» (1988: 99). El *avant-propos* (el prólogo antepuesto por Lanson a este libro) puede ser visto como una defensa de la aplicación del método científico a los estudios literarios, defensa luego repetida en *L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire* (1909).

Podría decirse que el método seguido por Lanson en sus investigaciones demuestra en gran medida cómo poco a poco la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XIX va desprendiéndose del determinismo naturalista de Taine. Es, fundamentalmente, un método histórico-documental. Lanson se preocupa sobremanera por la exactitud de los resultados y demuestra una sorprendente paciencia en la acumulación y clasificación de datos. Exige y se exige a sí mismo sobre todo disciplina, rigor científico. Cree que el investigador ha de moverse siempre por una curiosidad desinteresada, lo que significa que tiene que intentar reducir al mínimo la influencia de sus sentimientos personales en los resultados de su investigación. Su ideal es el de una sumisión total a los hechos. De ahí que trate de compilar toda la información posible sobre una obra. Como confiesa en el prólogo a su *Histoire de la littérature française*, aprovecha para sus trabajos todo lo que pueda aportar nociones positivas sobre las obras y los autores: hechos biográficos y bibliográficos, fuentes, influencias, imitaciones, cronología, etc. (Lanson, 1902: 10). Cuanto más se amplíen los conocimientos sobre el objeto de estudio —éste parece ser su convencimiento último—, mucho más imparcial será la opinión finalmente emitida sobre él, el juicio crítico. Es decir: si una cierta dosis de impresionismo resulta inevitable en toda apreciación crítica, por lo menos la erudición puede reducir considerablemente el subjetivismo. Escribe Lanson al respecto:

> L'étude de la littérature en saurait se passer aujourd'hui d'érudition: un certain nombre de connaissances exactes, positives, sont nécessaires pour asseoir et guider nos jugements (1902: 7).

Precisamente porque él se documenta rigurosamente, siente que puede basar sus trabajos en la impresión que el contacto directo con las obras le deja sin que pueda acusársele por ello de subjetivismo arbitrario. Y está tan convencido de esto que incluso se permite prescindir de los resultados de las investigaciones de sus predecesores, a algunos de los cuales —como es el caso de Taine, de Brunetière, de Sainte-Beuve o de Gaston Paris— reconoce como maestros (1902: 10).

Hay que decir, sin embargo, que, pese a perseguir un método rigurosamente objetivo, totalmente alejado de impresiones personales, en realidad Lanson no se siente tan influido por la metodología propiamente científica como por los mecanismos seguidos en el ámbito de la historiografía y la sociología, que eran las dos ciencias *humanas* predominantes en su tiempo (Yllera, 1996: 267). De hecho, hay quien cree que su voluntad era apartarse tanto del subjetivismo impresionista como de un radical positivismo, y que si se lo asocia siempre a la historia literaria erudita de corte positivista es porque ésa fue la imagen que de él se difundió durante la polémica protagonizada por la *nouvelle critique* en Francia durante los años

sesenta del siglo XX. Y ciertamente hay que reconocer que es quizá la inercia, la costumbre, lo que lleva a presentar a Lanson como uno de los más claros representantes del Positivismo decimonónico, pues, en realidad, ya en el prólogo a su *Histoire de la littérature française* —y en este sentido recuerda la postura adoptada por Brunetière— habla de la ciencia como de una «funesta superstición» y deja claro que siente como una amenaza la aplicación del método científico a la literatura. Escribe exactamente:

> Par une funeste superstition, dont la sciencie elle-même et les savans en sont pas responsables, on a voulu imposer la forme scientifique à la littérature: on est venu à n'y estimer que le savoir positif (Lanson, 192: 6).

Lo que más le asusta es que el exceso de cientifismo termine con la esencia misma de la literatura, con lo que le da sentido: la lectura directa de las obras. Y si teme esta posibilidad es porque algunos críticos creen que la historia literaria podrá algún día suplir esa lectura y saludan con entusiasmo esa posibilidad entrevista. Para él, que la información sobre la literatura pueda sustituir a la literatura misma es una gran aberración (Lanson, 1902: 6). Por eso afirma categóricamente: «En littérature, comme en art, on en peut perdre de vue les œuvres» (1902: 8). Su separación del cientifismo radical se advierte también en el convencimiento que tenía de que en la obra queda siempre algo que no puede ser alcanzado científicamente (Wahnón Bensusan, 1991: 61). Y en ese elemento inexplicable residía, según él, el secreto de la originalidad de un gran escritor. No parece ésta, desde luego, una observación digna de un positivista. Aunque, de hecho, incluso el padre del Positivismo, Auguste Comte, aceptaba el «misterio de la creación» como algo a lo que la ciencia no tenía acceso.

Pero siguiendo con el caso concreto de Gustave Lanson, cabe añadir que su manera de trabajar demuestra cómo la historia literaria —disciplina que sin duda él contribuye a hacer que se consolide en el ámbito universitario— necesita de la colaboración del método filológico para determinar con seguridad fuentes e influencias y para elaborar, en definitiva, ediciones críticas (Yllera, 1996: 269). De hecho, en su *Histoire de la littérature française* —y así lo remarca él mismo en el prólogo a la obra—, cita en la bibliografía específica que acompaña a cada capítulo las ediciones que considera mejores, las más modernas, las principales, pues no olvida que, en definitiva, todos los esfuerzos de la erudición y de la crítica tienen que tener por objetivo último estimular al lector a la lectura personal de los textos (Lanson, 1902: 14). Esta idea adquiere en Lanson la categoría de motivo recurrente. Continuamente la recuerda: leer, enfrentarse directamente a las obras, es la esencia de la literatura. Nada, absolutamente nada, puede suplir —en opinión de Lanson— ese contacto directo.

De ahí que su constante y minucioso rastreo de datos positivos no deba ser visto como una finalidad, sino como un medio riguroso para alcanzar un objetivo concreto: comprender la originalidad de los grandes autores y de las grandes obras. Es decir, en última instancia, el método científico tiene una función meramente auxiliar, es la manera más segura de llegar hasta lo que Lanson considera el verdadero objetivo de la crítica: describir las *individualidades literarias*. «L'histoire littéraire a pour object —escribe Lanson— la description des individualités; elle a pour base des institutions individuelles» (1902: 7). Se entiende así que lo que Lanson propone es un análisis inductivo basado en los datos positivos, un análisis que permita demostrar la originalidad de las obras o de los autores. Para calibrar en su justa medida esa originalidad, considera necesario atender no sólo a las grandes obras, a las obras maestras, sino también a las obras menores, pues sólo comparándolas todas puede obtenerse una impresión exacta de la literatura de una época. Aunque lo cierto es que su interés se centra sobre todo en las obras capitales, que son las que, en definitiva, enriquecen —así lo explica él mismo (1902: 11)— el tesoro público de una literatura. Las otras obras sólo tienen sentido para satisfacer la curiosidad de los eruditos. Claro que esto lo afirma Lanson

—conviene tenerlo presente— en el prólogo a una historia de la literatura concebida como manual, y por tanto estaba obligado a la selección de los mejores textos.

Por otra parte, hay que señalar que si Lanson demuestra tanto interés por la originalidad no es porque sobrevalore lo individual, como ocurría en el Romanticismo, sino que la singularidad le interesa, no por lo que aísla, sino por lo que simboliza: la vida colectiva de una época y de un grupo social. Por eso cree que el estudio de la literatura tiene que ser histórico y sociológico. Incluso se avanza a los teóricos de la recepción y demuestra un gran interés por el público al que en cada momento va destinada la obra, pues está convencido de que la imagen que el escritor tiene del público que va a leerlo determina en gran medida su creación.

Metodología aparte, hay que decir que Lanson no olvidó nunca que la literatura tiene como finalidad principal la de causar un placer intelectual y que, por tanto, ningún análisis debería ser obstáculo para que ese placer pudiera ser experimentado. Son constantes sus alusiones a ese efecto placentero. Escribe, por ejemplo:

> La littérature est destinée à nous fournir un plaisir, mais un plaisir intellectuel, attaché au jeu de nos facultés intellectuelles, et dont ces facultés sortent fortifiées, assouplies, enrichies. Et ainsi la littérature est un instrument de culture intérieure: voilà son véritable office.
>
> Elle a cette excellence supérieure, qu'elle habitue à prendre plaisir aux idées. Elle fait que l'homme trouve dans un exercice de sa pensée, à la fois sa joie, son repos, son renouvellement. Elle délasse des besognes professionnelles, et elle élève l'esprit au-dessus des savoirs, des intérêts, des préjugés professionnels; elle «humanise» les spécialistes (1902: 8).

El método de Lanson fue sin duda dominante en los estudios universitarios franceses a finales del siglo XIX y durante toda la primera mitad del XX, lo que explica que se convirtiera en el blanco principal de los ataques de quienes, como los defensores de la *nouvelle critique* —Roland Barthes entre ellos—, consideraron urgente en los años sesenta llevar a cabo una renovación en los estudios literarios. Como es fácil imaginar, a Lanson y a sus seguidores se les acusaba sobre todo de ser unos fanáticos de la acumulación de datos y de olvidarse de reflexionar sobre la esencia misma de la creación literaria y sobre el placer que produce la lectura (Yllera, 1996: 271). Sólo en un contexto polémico se entiende esta acusación. Y la mejor manera de rebatirla quizá sea citando unas palabras del propio Lanson, palabras, por cierto, que describen perfectamente su pensamiento:

> Je en comprends donc pas qu'on étudie la littérature autrement que pour se cultiver, et pour une autre raison que parce qu'on y prend plaisir. Sans doute ceux qui se préparent à l'enseignement doivent systématiser leur connaissance, soumettre leur étude à des méthodes, et la diriger vers des notions plus précises, plus exactes, je dirai, si l'on veut, plus scientifiques que les simples amateurs de lettres. Mais il en faut jamais perdre de vue deux choses: l'une, que celui-là sera un mauvais maître de littérature qui en travaillera point surtout á développer chez les élèves le goût de la littérature, l'inclination à y chercher toute leur vie un énergique stimulant de la pensée en même temps qu'un délicat délassement de l'application technique; c'est là qu'il nous faut viser, et non à les fournir de réponses pour un jour d'examen; l'autre, que personne en saura donner à son enseignement cette efficacité, si, avant d'être un savant, on n'est soi-même un amateur, si l'on n'a comencé par se cultiver soi-même par cette littérature dont on doit faire un instrument de culture pour les autres, si enfin, tout ce qu'on a fait de recherches ou ramassé de savoir sur les œuvres littéraires, on en l'a fait ou ramassé pour se mettre en état d'y plus comprendre, et d'y plus jouir en comprenant (1902: 9).

5. La crítica impresionista: Jules Lemaître, Anatole France y Leopoldo Alas «Clarín»

La crítica impresionista convive en la segunda mitad del siglo XIX con la crítica histórico-positiva. Mantienen entre sí una relación de oposición. De hecho, si la crítica histórico-positiva se considera a sí misma como «Ciençia literaria» por influjo de la confianza ciega en la ciencia que mostraba el Positivismo, la crítica impresionista se considera «Crítica literaria». Para oponerse al espíritu científico, la crítica impresionista acentúa su acientificidad y se autoproclama ajena a toda objetividad (Wahnón Bensusan, 1991: 65). El suyo es un acercamiento a la literatura desde posiciones subjetivas, confiando en la impresión personal que una obra causa en el crítico-lector. Y su finalidad última no es tanto enjuiciar las obras cuanto tratar de explicar su belleza de forma intuitiva. Este impresionismo estético se caracteriza, pues, por una reacción en contra de las pretensiones objetivistas del Positivismo, del Historicismo y de cualquier manifestación de racionalismo científico. Es manifiesto su rechazo de las intelectualizaciones, ya se manifiesten éstas en forma de reglas, de análisis, de clasificaciones, etc.

Ejemplo paradigmático de crítica impresionista es Jules Lemaître (1853-1914), autor de *Les contemporains*, obra en ocho volúmenes publicada entre 1887 y 1914. Al parecer, fue precisamente él quien aplicó el término «impresionismo» a la crítica literaria, tomándolo del ámbito de la pintura (Wellek, 1988: 34). Y cuando hablaba de las impresiones personales del crítico era muy consciente de que éstas podían variar ante una misma obra leída en momentos distintos porque la personalidad del crítico, como la de cualquier persona, cambia con el paso del tiempo. Decía exactamente:

> Las obras desfilan ante el espejo de nuestro espíritu; pero, como el desfile es largo, el espejo ha cambiado mientras tanto y, cuando por casualidad vuelve la misma obra, ya no proyecta la misma imagen (en Wellek, 1988: 34).

Por tanto, lo que el crítico tenía que hacer, según Lemaître, era dar cuenta *en cada momento concreto de su vida* de las impresiones que las obras le causaban, sin descartar que estas impresiones llegaran a modificarse con los años. Pero esto no tenía demasiada importancia porque, al fin y al cabo, un crítico impresionista como él no aspiraba a que su opinión se elevara a dogma. Más bien lo contrario: los impresionistas rechazan todo dogmatismo. Como rechazan también —según se ha visto ya— los estudios eruditos, pues creen que la erudición impide muchas veces comprender la literatura.

Pero cabe señalar además otra característica importante de la crítica impresionista: en general, los impresionistas muestran una actitud favorable al acercarse a la obra. Si una obra no les gusta no se toman la molestia de comentarla despectivamente; prefieren concentrar sus esfuerzos en las obras frente a las que han experimentado un agradable sensación, un placer intelectual. Y es que, como después algunas corrientes postestructuralistas, los seguidores de la crítica impresionista llevan a cabo una reivindicación del «placer del texto». Y también coincidirán con esas corrientes posteriores en su relativización de la importancia de los avances científicos y en considerar que la crítica es más un signo del crítico que una referencia a la obra comentada. En efecto, a difererencia de quienes quieren mostrarse lo más asépticos posible frente a las obras literarias para emular el modo de proceder de los científicos frente a sus objetos de estudio, la crítica impresionista defiende la idea de que la literatura es una actividad del espíritu y sólo es posible acercarse a ella de forma intuitiva. Es ésta una teoría afectiva, no cognitiva del arte. Una teoría basada en la sensibilidad artística del crítico y en su intuición. Esta intuición es una especie de fusión entre lo que la obra aporta y lo que aporta el contemplador. De este encuentro surgen una serie de impresiones y lo único que el crí-

tico tiene que hacer es expresarlas por escrito. Y expresarlas no como si se estuviera cumpliendo un mero trámite, sino como si se estuviese escribiendo una obra literaria. Pues los impresionistas suelen ser críticos-creadores, es decir: escritores que se pronuncian sobre las obras de sus colegas. De algún modo subyace la idea de que sólo los genios pueden juzgar a los genios y de que, por tanto, el crítico tiene que ser también un artista. Esto explica por qué suele decirse que las condiciones esenciales del crítico impresionista son las mismas que, de hecho, cabe exigir a todo buen escritor: talento y sensibilidad («La sensibilidad no falla nunca», decía Benedetto Croce).

Para el impresionista, la obra crítica es también una obra artística, no una obra teórica, porque no se puede teorizar con pretensiones científicas sobre algo que es fruto de la fantasía y la sensibilidad (Wahnón Bensusan, 1991: 66). Por otra parte, cuando un creador se pronuncia sobre otro suele hacerlo —en el caso de la crítica impresionista— con admiración, señalando afinidades, casi nunca con menosprecio. Y es que, en definitiva, suele ocurrir con estos críticos-creadores que, pese a estar hablando de otros autores, lo que dicen parece estar referido a sí mismos. Los casos más flagrantes de «hablar de otro para hablar de mí» son aquellos en los que, si el crítico fuera sincero, tendría que decir lo que dice Anatole France en el prólogo del primer tomo de *La vie littéraire* (1888): «Pour être franc, le critique devrait dire: Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe» (en Wellek, 1988: 616). En este mismo prólogo —que suele tomarse como clara exposición de las teorías impresionistas— afirma Anatole France: «La vérité est qu'on en sort jamais de soi-même. C'est une de nos plus grandes misères» (Wellek, 1988: 616). Este crítico fue quizá el que puso mayor énfasis en la defensa del radical subjetivismo y uno de los que más insistió en la idea de que la crítica no podría jamás llegar a ser una ciencia. A su juicio, el crítico que asegura ser objetivo, lo único que hace es engañarse a sí mismo y a sus lectores (Hall, 1982: 213). Sin duda, las reflexiones de Anatole France muestran cómo efectivamente la crítica impresionista suele escapar de todo dogmatismo y también, en gran medida, de todo análisis formalista o materialista. Y es que quienes practican este tipo de impresionismo creen que el placer estético no proviene de la forma externa de las obras, sino de su capacidad de llegar hasta la fibra sensible del lector. Desde este convencimiento, aseguran que existen estéticas equivocadas: las que son demasiado intelectuales o las que predican un trabajo excesivo en la forma, un virtuosismo técnico. La belleza es para ellos la única categoría, el único criterio válido para enjuiciar las obras.

Una importante muestra de crítica impresionista es la que Clarín lleva a cabo en los artículos de *Mezclilla* (1889). *Mezclilla* es —de ahí su título— una recopilación, una mezcla de artículos heterogéneos que Clarín escribió sobre varios temas de actualidad, artículos que reflejan nítidamente el cosmopolitismo de su autor, su mentalidad abierta, su interés por seguir de cerca las corrientes literarias, filosóficas y estéticas renovadoras que se desarrollan en la Europa de su época (Vilanova, 1987: 12). Cabe interpretar esta actitud europeizadora como una invitación a salir del aislamiento intelectual en el que se encuentra España. Clarín cree que sólo la influencia de las innovaciones que se están llevando a cabo en otros países puede poner punto final a una situación literaria que le parece lamentable. Escribe al respecto:

> Venga el aire de todas partes; abramos las ventanas a los cuatro vientos del espíritu; no temamos que ellos puedan traernos la peste, porque la descomposición está en casa (1987: 50).

Proceden estas palabras del primer capítulo de *Mezclilla*, el titulado «Lecturas. Proyecto», que puede ser considerado una especie de presentación de lo que el libro quiere ser en su conjunto. En esta presentación es donde más claramente quedan expuestas las ideas de Clarín acerca de la crítica literaria. Es donde ya deja muy claro el autor que el suyo es un pro-

yecto de «crítica popular» —así la llama él mismo (1987: 43)—, pues consiste en popularizar la literatura para que llegue a todo el mundo. Desde luego, aquí subyace la idea krausista de que el arte tiene una misión educadora y formativa. Para popularizar la literatura —piensa Clarín— hay que prescindir del aparato científico y adecuar los comentarios al nivel de inteligencia de un público medio no erudito. Dice exactamente que hay que prescindir «de los pormenores didácticos, de las trascendencias sociológicas y filosóficas que exceden de la probable inteligencia de los lectores no preparados para tales estudios especiales» (1987: 45). Lo que no significa prescindir también de una visión historicista. Más bien lo contrario: Clarín piensa que el crítico tiene que estar preparado para realizar comentarios que ayuden al lector a transportarse a la época de la obra, a su contexto histórico, para poder entenderla así mucho mejor. Considera absolutamente necesario llevar a cabo una rigurosa reconstrucción histórica que permita conocer cuál era el espíritu de la época y el ambiente social en el que surgió la obra literaria. Que permita, de algún modo, hacerse contemporáneos de las obras y de los autores sobre los que hay que reflexionar (Clarín, 1987: 54). Por supuesto, no todo el mundo está preparado para realizar esta reconstrucción histórica y de ahí que Clarín conciba la crítica como un ejercicio de altruismo intelectual: el crítico pone su erudición al servicio de los demás y es así como puede popularizarse la literatura. De todos modos, hay que decir que lo que Clarín postula no es un historicismo absolutamente riguroso, más bien pide un esfuerzo de acomodación de la fantasía del crítico-lector a la época del pasado. En sus propias palabras: pide una «resurrección histórica» que consista «en la adaptación de nuestra fantasía, en lo posible, al *medio* desaparecido» (1987: 56). Esta adaptación de la que habla Clarín no puede producirse con la simple acumulación de datos históricos; es necesario que esos datos sean interpretados y que en esa interpretación asuma un papel central el ingenio del propio crítico. Es decir, para Clarín no basta con tener paciencia, recoger miles de documentos, juntarlos y clasificarlos de acuerdo con algún orden coherente; este modo de proceder no es suficiente para hacer la historia de algo. Se necesita interpretar todo lo que se ha recogido y clasificado, tratar de encontrarle algún sentido. Es interesante al respecto este largo pasaje:

> El polvo, decía Walter Scott a los que querían limpiar el de sus habitaciones, no se mete con nadie si no se le hurga; dejadle descansar y veréis cómo no os molesta. Más vale dejar el polvo en paz, quieto, que soliviantarlo para que forme nube en estancia cerrada y ahogue al que la habita, sin más provecho que el haberlo echado de un mueble para que se pose en otro. Sacudirle el polvo a la historia no es lo mismo que limpiarla y hacerla resplandecer; el erudito que en la cámara estrecha y cerrada a las mil influencias del arte, de la ciencia y de la vida, de su mezquino cerebro, sacude el polvo a los pergaminos, ¿qué consigue? Asfixiarse y asfixiarnos; pasa tiempo y después de mil enojos el polvo vuelve a descansar sobre la historia apaleada. Escribir un libro tedioso, o cien libros de este género, para sacar a luz otros libros, tal vez tediosos también los más, no es rebuscar tesoros en el pasado, sino echar tierra sobre tierra, sueño sobre sueño, olvido sobre olvido. Nada más hermoso y útil que la erudición fecundada por el ingenio; nada más inútil que la manía del papel viejo profesada por un espíritu opaco, adocenado y estéril (1987: 66).

Está claro que Clarín no rechaza la erudición por sí misma, sino sólo la que considera inúltil, pues la que está «fecundada por el ingenio» le parece admirable. De hecho, confía en que llegue un momento en el que exista una crítica con «ciertas condiciones que le den un valor objetivo, garantías de imparcialidad y método, elevándola a la altura, en punto a sus cualidades de conocimiento reflexivo, a que llegan otras doctrinas, como, v. gr., la sociología, la economía, la filosofía del derecho, etc., etc. (1987: 79). Y es que, en definitiva, lo que pide Clarín es que cambie la situación de los estudios literarios en España, una situación que describe con estas elocuentes palabras: «falta verdadero espíritu crítico, y filosofía de la historia, y psicología biográfica y hasta amenidad anecdótica» (1987: 55).

Pero centrándonos más en el tipo de crítica defendido por Clarín, hay que destacar especialmente el rechazo a toda posición que pretenda justificar la valoración de una obra literaria «en su mayor o menor conformidad y adecuación a los dogmas de un código preceptivo o estético, o a las consignas de un credo ideológico, religioso o político» (Vilanova, 1987: 26). Las obras deben ser valoradas, en opinión de Clarín, según su intrínseca calidad estética. Sólo así es posible garantizar la libertad artística. Esta actitud de rechazo que Clarín demuestra ante todo síntoma de dogmatismo se advierte no sólo en el ámbito de la crítica, sino también en el propiamente artístico. Precisamente se opone al Naturalismo mal entendido de los seguidores de Zola por basarse en un cuerpo de doctrina absolutamente dogmático, en una receta creativa que supone la negación de la espontaneidad artística.

Clarín cree que deben rechazarse tanto los juicios basados en la existencia previa de unas reglas como los que se basan en algo tan mudable e inseguro como la opinión personal del crítico. Sin embargo, lo cierto es que en *Mezclilla* él basa sus juicios fundamentalmente en impresiones personales y la suya deviene así una crítica totalmente subjetiva. Desde el principio él mismo lo reconoce:

> Llamo *Lecturas* a esta serie de artículos, porque la forma de que he de valerme será la que me sugiera el pensamiento que sigue a la lectura de los libros que hacen pensar en algo importante (1987: 46).

Y es que, en lugar de someter la obra a un riguroso análisis científico, Clarín prefiere limitarse a transmitir las ideas y emociones que su lectura le ha suscitado. Para poner en práctica este método, lo importante no es que el crítico sea un erudito, sino que sea —como el mismo Clarín dice (1987: 41)—, «un poco poeta por dentro», que tenga cierta intuición estética, que sea, además de crítico, artista. Clarín deja clara esta convicción ya en las «Advertencias» preliminares a *Mezclilla*, donde escribe:

> Un crítico italiano, para mí siempre benévolo, ha dicho que no conozco más literatura que la española y la francesa contemporánea; verdad sería eso si yo conociese lo que él dice; sólo acertó en lo que ignoro, por lo cual su argumento no tiene fuerza para explicar la causa de escoger tales y tales asuntos. Para hablar de los libros como hablo y desde el punto de vista mío, no hace falta ser un sabio, ni siquiera ser erudito; lo que digo de españoles y franceses contemporáneos me atreveré a decirlo también de antiguos y modernos de todos los países que tengan o hayan tenido literatura. Si a mí me han llamado crítico y hasta erudito, y cosas así, no tengo yo la culpa. A otros se lo llaman, y tampoco lo son. Sin embargo, entendámonos: si crítico es el que juzga por sí mismo y no habla de los libros sin leerlos, y no comulga con ruedas de molino, y tiene su malicia literaria en su armario, crítico me soy. Si se ha de añadir la necesidad de saber más que Merlín, ya no soy crítico (1987: 41).

La idea de que el mejor crítico es el poeta, de que sólo los genios pueden juzgar a los genios, es típica de la crítica impresionista. La defendía, por ejemplo, Baudelaire y, curiosamente, Clarín aplica su método impresionista por primera vez a una obra baudeleriana: *Las flores del mal* (1857). Baudelaire es, por cierto, un poeta que no le gusta especialmente, pero cuyos logros reconoce. Así lo explica Clarín:

> Yo no tengo a Baudelaire por un poeta de primer orden; ni su estilo ni sus ideas, ni la estructura de sus versos siquiera, me son simpáticos, en el sentido exacto de la palabra; pero veo su mérito, reconozco los títulos que puede alegar para defender el puesto que ha conquistado en el Parnaso moderno francés (1987: 78).

Aquí se advierte otra característica del tipo de crítica que Clarín defiende: no es nunca una crítica destructiva, sino constructiva, positiva. Ya se ha visto antes cómo se define como un crítico «que tiene su malicia literaria en su armario». Y hay un pasaje, en el artículo dedicado a Baudelaire, en el que deja muy claro que hay que acercarse a los autores adoptando una visión positiva, no que sea ciega a los defectos, sino que los comprenda y que los deje de algún modo de lado si los logros son superiores. Escribe Clarín:

> «¡Eh, no admiréis a Fulano, que es un majadero, como lo pruebo!», esto lo comprendo y lo aplaudo; pero esto otro: «¡Eh, no admiréis tanto a Víctor Hugo, que tiene sus defectos; no os enamoréis del sol, que tiene manchas!», esto no me lo explico (1987: 77).

En este punto, el influjo que el crítico francés Jules Lemaître ejerce en Clarín resulta evidente. En *Les contemporains* (1888), Lemaître defiende un método impresionista que se centre en las virtudes y no en los defectos de las obras, es decir, que parta siempre de una lectura simpática, amable (Vilanova, 1987: 29). Es lógico que Clarín opte también por esta crítica cordial porque es, de hecho, la crítica que mejor se ajusta a su proyecto de popularizar la literatura. Difícilmente suscitará en la gente interés por leer una obra si habla mal de ella. Una lectura simpática será siempre mucho más eficaz. Y es que la crítica que Clarín propone es una crítica *sugestiva*, destinada a sugerir ideas, emociones, y, sobre todo, a estimular la lectura (1987: 80). Justamente eso: la crítica de Clarín es una invitación a leer ciertas obras. Transmitiendo las propias emociones frente a la obra —ésta es la idea esencial— el crítico puede llegar a estimular a un futuro lector. Todo se reduce, como se ve, a una cuestión fundamentalmente subjetiva y psicológica. Muy significativas son, al respecto, estas palabras de Clarín:

> Sí: hay un modo de crítica (podría decirse un modo de arte) que el *espectador* sensible e inteligente puede ejercer, y consiste en una especie de producción refleja; el espectador es aquí como una placa sonora, como un eco; así como los rayos del sol arrancaban vibraciones que parecían quejidos a la estatua famosa de Egipto, así en el crítico de lo bello arranca una manera de comentario, de crítica expansiva, benévola (en la acepción más noble de la palabra), optimista, que hace ver más que ve el espectador frío y pasivo, y expresar bien, con elocuencia, lo que se admira y se siente (1987: 80).

Por otra parte, Clarín cree que el crítico literario tiene que ser capaz de «transportarse al alma del artista» para comprenderlo mucho mejor (1987: 85), y esto implica dejar de lado, durante el acercamiento a una obra y a su autor, la propia personalidad. Así se lee en este pasaje de *Mezclilla*:

> [...] me atrevo a sostener que en poesía no hay crítico verdadero, si no es capaz de ese acto de abnegación que consiste en prescindir de sí mismo, en procurar, hasta donde quepa, infiltrarse en el alma del poeta, *ponerse en su lugar* (1987: 83).

Clarín cree que esa infiltración en el alma del poeta es posible porque al hombre nada de lo humano le es ajeno, porque «el hombre es *virtualmente* semejante a todos los hombres» (1987: 84). Así, el crítico puede colocarse en la situación del poeta porque, en principio, puede colocarse en cualquier situación humana.

Resumiendo, puede decirse que, para Clarín, la crítica tiene dos funciones básicas: interpretar y orientar. Y puede decirse también que los principales requisitos para la crítica sugestiva por él propuesta y practicada son éstos: acercarse a las obras con admiración y simpatía; ser capaz de entender y desentrañar los valores estéticos; tener la capacidad de asimilar ideas ajenas; estar abierto a todo, saber ponerse en lugar del autor cuando es necesario,

lo que implica una objetivación de la propia subjetividad, identificarse con la mentalidad de otro, de alguien ajeno, y transportarse al alma del artista.

Como se ha dicho ya, todas estas ideas de Clarín acusan notoriamente la influencia de Jules Lemaître, pero también, en gran medida, la de Paul Bourget, crítico y escritor que adopta —en sus *Essais de psychologie contemporain* (1883), por ejemplo, o en sus *Nouveaux Essais* (1885)— una actitud sentimental y filosófica, pues estudia las obras literarias como fruto de un estado anímico. Lemaître, Bourget, Anatole France, son críticos impresionistas y Clarín se suma a esta tendencia; sin embargo, reconoce que con la crítica impresionista se corre el peligro de convertir en dogma el capricho o la arbitrariedad del crítico (1987: 79), y por eso él se muestra siempre muy prudente en sus valoraciones.

6. La crítica de los poetas simbolistas: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry

En la segunda mitad del siglo XIX, la poesía sufre una profunda transformación y adquiere un sentido en gran medida antirromántico. Los responsables fueron los poetas simbolistas, que no sólo cultivaron la denominada poesía simbólica, sino que además reflexionaron con frecuencia sobre sus mecanismos, y de ahí que deban ser incluidos en una historia de la crítica literaria como la presente. Aunque un problema previo es el de especificar qué poetas deben ser considerados integrantes de la escuela simbolista, problema de difícil solución teniendo en cuenta que quienes suelen ser incluidos en ella o ni siquiera conocieron esta escuela poética —como ocurrió con Baudelaire— o rechazaron siempre su filiación a cualquier movimiento literario, como es el caso de Mallarmé y Verlaine. Aun así, puede darse por válida esta observación de Lluís M.ª Todó:

> [...] hay que evitar que las etiquetas literarias o culturales se conviertan en un problema excesivo, y desde hace ya algún tiempo se ha establecido una convención que quiere que el Simbolismo sea un movimiento poético mucho más amplio y profundo que la estricta Escuela Simbolista, un movimiento que arranca de algunos de los postulados más radicales del Romanticismo, encuentra su plasmación en la obra de Baudelaire, cuaja sobre todo en la obra de los grandes poetas que fueron Mallarmé y Verlaine (el caso de Rimbaud, como veremos, merece ciertas reservas), y llega a dominar la poesía europea de la primera parte de nuestro siglo, con las grandes figuras de Valéry, Yeats, Eliot, Rilke, J. R. Jiménez, etc. Visto así, el Simbolismo ocuparía el espacio que va desde la crisis del Romanticismo hasta las rupturas vanguardistas de los años veinte de nuestro siglo [...] (Todó, 1987: 10-11).

Los simbolistas renunciaron al reconocimiento social, decidieron alejarse de un público que no los entendía, adoptaron varias formas de automarginación y se convirtieron así en «poetas malditos». Si se piensa en la nómina más unánimemente aceptada de poetas simbolistas, se ve en seguida en qué consistió la marginación o automarginación social, pues como escribe Todó: «Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, conocieron la miseria, la enfermedad, el abandono; Mallarmé vivió siempre ignorado de todos, excepto de un reducidísimo grupo de fieles. Villiers pasó hambre y murió de miseria, y Germain Nouveau fue un mendigo durante los últimos años de su vida» (Todó, 1987: 14).

No parece totalmente ajena la situación social de estos poetas malditos (o, mejor, incomprendidos) a la revolución poética que emprendieron. Como es de sobra conocido, la posición del poeta frente al lenguaje varía considerablemente con los simbolistas. Antes se entendía que la lengua poética tenía como misión designar el mundo; los simbolistas, en cambio, piensan que la lengua poética tiene que designarse sobre todo a sí misma y, de este

modo, a la institución literaria. Surge así una concepción *autotélica* de la poesía y totalmente artesanal: el poeta trabaja en su laboratorio para dar un sentido más puro a las palabras porque su afán no es ya expresar el mundo, sino suplantarlo. Esta nueva manera de considerar el lenguaje poético es sin duda una reacción frente al descuido formal en el que habían incurrido algunos poetas románticos, y encuentra su influjo más evidente en los escritos teóricos de Edgar Allan Poe, sobre todo en *Filosofía de la composición* y en *El principio poético*, donde —como ha habido ocasión de comprobar en un apartado anterior— el escritor sustituye la mitología romántica de la inspiración por un método creativo basado en el cálculo y el rigor absoluto. Baudelaire tradujo varios cuentos de Poe y también los trabajos teóricos citados, y contribuyó así a que la exigencia técnica pasara a primer plano en la creación poética. La culminación llegaría con la obra de Mallarmé y seguiría en lo que se denominó la «poesía pura».

Lo que con el rigor formal se perseguía era sobre todo dotar al poema de una autonomía y polivalencia semántica característica de la música.

El culto a Richard Wagner profesado por los simbolistas tiene que ser entendido sin duda desde esta perspectiva. De Wagner, no sólo aprovecharon estos poetas la teoría musical; también el gusto por ciertos temas relacionados con la mitología nórdica y medieval: princesas, príncipes, castillos, hadas, magos, genios de los bosques y de los ríos, pueblan el universo misterioso de gran parte de la poesía simbolista. Aunque otra vertiente importante en este sentido la constituye la iconografía del mundo sentimental del siglo XVIII a la manera de Verlaine, una iconografía compuesta por elementos como los enumerados por Lluís M.ª Todó: «Parques abandonados, fuentes musgosas y caminos cubiertos de hojas muertas, claros de luna, arlequines y amantes melancólicos [...]» (1987: 16).

Siguiendo con la importancia de lo musical para los simbolistas, hay que recordar la musicalidad conseguida por Mallarmé en *Après-midi d'un faune* (La siesta de un fauno) (*Cfr.* Balakian, 1969: 108-111), un Mallarmé que dedicó precisamente una de sus prosas teóricas a «La música y las letras», donde llegaba a la siguiente conclusión:

> La Música y las Letras son la cara alternativa, ampliada aquí, hacia la oscuridad, centelleante allá, con certidumbre, de un fenómeno, el único, al que llamo la Idea (Mallarmé, 1987: 217).

Pero hay que citar sobre todo a Paul Verlaine en este punto, pues una de las ambiciones más obvias de su poesía era precisamente convertirse en música. Por eso sus poemas están llenos, como observa Todó, «de aliteraciones, sonoridades rebuscadas y extrañas, ritmos suspendidos o acentuaciones imprevistas» (1987: 46). Y también de recursos que consiguen suscitar imágenes poéticas que causan el efecto de ser poderosas e inesperadas frases musicales. Pero no hace falta esforzarse en describir estas cuestiones porque el propio Verlaine se ocupó de ellas en uno de sus poemas, significativamente titulado *Art Poétique*, y cuyo primer verso lo deja ya todo bien claro: «De la musique avant toute chose.» Este poema, que se publicó por primera vez en 1882, en la revista *Paris Moderne*, encierra el credo de las nuevas generaciones poéticas. Leyéndolo se advierte claramente que, además de la exigencia de rigor formal, otro rasgo común a los poetas simbolistas es la continua reflexión sobre el fenómeno poético, lo que dio lugar, en algunos casos (sobre todo en el caso de Baudelaire, Mallarmé y Valéry), a teorías de gran profundidad. Y lo más destacable en este punto es el hecho de que, como se acaba de ver, a menudo la teoría se expresa y se muestra en el poema mismo, con lo que asoma la que quizá sea —junto a la ya citada desacralización de la literatura que surge de considerarla una actividad basada en el trabajo constante y no en la inspiración del genio— la característica más importante de la crítica simbolista: la *autorreflexividad.* Muchos poemas se convierten en discursos que están a medio camino en-

tre lo poético y lo teórico-crítico. Como dice Sultana Wahnón Bensusan, «si el impresionismo quería que la crítica fuera arte», los poetas simbolistas quieren «que el arte sea crítica» (1991: 67).

Rigor creativo y rigor crítico, dándose cita a veces en el poema, son las características más destacables del Simbolismo y las que de hecho dotan de homogeneidad al movimiento. Pero cabe añadir una tercera: la consideración del lenguaje poético como sugestión o evocación. En efecto, con los poetas simbolistas la poesía se convierte sobre todo en el arte de la sugerencia. En su uso coloquial, el lenguaje remite a un sistema fijo de significados únicos, pero cuando es manipulado por el poeta —y sobre esto quieren llamar la atención fundamentalmente los simbolistas— puede llegar a evocar o suscitar asociaciones inesperadas, sorprendentes imágenes, dando paso así a emociones nuevas. Los poemas simbolistas se pueblan de significados: resistiéndose a ajustarse a uno solo, se abren a la polisemia, a la indeterminación semántica, y se hacen así en gran medida opacos, herméticos, ininteligibles para quien se acerque a ellos con una mirada tradicional. En este sentido, juegan un papel clave los símbolos continuamente recreados por los poetas de este movimiento, símbolos que no son nunca unívocos, monosémicos, sino que se prestan siempre a la polisemia. El cisne, por ejemplo, que es uno de los símbolos más frecuentados y que se encuentra ya en la obra de Théophile Gautier —representante más destacado de la tendencia de *l'Art pour l'Art* y un claro precedente de los simbolistas—, puede simbolizar la pureza, la belleza, la página en blanco, el ansia insatisfecha, etc.

La importancia de la evocación o de la sugerencia en el ideario simbolista se advierte sobre todo en la célebre doctrina de las correspondencias que, al parecer, procede del místico sueco Emmanuel Swedemborg (1688-1772), pero que fue Baudelaire quien la llevó con suma eficacia al terreno de la poesía, aunque ya los románticos rindieron culto al concepto de «correspondencias», como subrayó Anna Balakian (1969: 46). La idea central de esta doctrina consiste en afirmar que el mundo sensible es un sistema de símbolos que evoca realidades ocultas e inaccesibles, con lo cual el universo entero es visto —imposible no acordarse aquí de la poética conceptista analizada por Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1642)— como una vasta red de correspondencias. El texto más famoso de Baudelaire sobre este tema es el soneto *Correspondances*, con lo cual se advierte cómo efectivamente los poetas simbolistas comunican sus ideas teórico-críticas desde sus propios poemas.

En el soneto citado se habla de dos tipos de correspondencias: las verticales (la Naturaleza como símbolo de realidades ocultas) y las horizontales (que remiten a asociaciones sinestésicas de significado impreciso). A Baudelaire le interesan más las correspondencias horizontales, sinestésicas, basadas en afinidades entre percepciones de orden diverso, que las verticales, las que remiten al desciframiento de los símbolos de la Naturaleza. Para entender esto hay que remitirse al concepto baudelairiano de *Spleen* (hastío, tedio, aburrimiento). El éxtasis de los sentidos (cuya mejor expresión es la sinestesia) es para Baudelaire lo único que permite superar el terrible *spleen*, el abatimiento moral al que están condenados en este mundo los espíritus selectos, los artistas. Convocando toda la potencia sensual que se da en ciertas experiencias, el poeta trata de huir del hastío cotidiano, de esa enfermedad que, como anota Enrique López Castellón, es sobre todo «característica del ocioso sensible y lúcido» y que no se corresponde con la tristeza por un motivo concreto, sino más bien con el «tedio de vivir» (López Castellón, 2000: 27). Se entiende así por qué las drogas se convierten en un tema central en la poesía de Baudelaire. Aunque para este poeta existe en realidad un estímulo más fuerte y eficaz para el éxtasis: la mujer. Una mujer que nada tiene ya que ver con las figuras femeninas de la tradición literaria, una mujer perversa, voluptuosa, alejada de la moralidad vigente.

Otra muestra de ejercicio metapoético (de poesía que habla sobre poesía) lo tenemos en el famoso soneto que Rimbaud —aunque la inclusión de este poeta en la nómina de los sim-

bolistas resulte siempre problemática (Balakian, 1969: 75)— dedica a las vocales («A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales») o en su poema *Le bateau Ivre* (El barco ebrio), en el que, a través de una metáfora —el barco que desciende un río y se interna en el mar sin rumbo ni timonel—, narra el proceso de liberación que lleva al poeta a convertirse en vidente, en alguien que ha visto y experimentado todas las experiencias humanas. También Stéphane Mallarmé —que insistió siempre en ofrecer una imagen de la creación poética como construcción rigurosa, como cálculo casi matemático, y que precisamente por eso le recordó al pintor Degas que «Un poema no se hace con ideas, sino con palabras» (en Balakian, 1969: 110-111)— tendió a la metapoesía, y lo mismo puede decirse de los más destacados herederos del Simbolismo. Paul Valéry, por ejemplo, publicó en 1917 *La Jeune Parque*, un poema en el que tematiza la lucha que, en pleno proceso creativo, se establece entre lo inconsciente y la razón. Y uno de los poemas más conocidos de Juan Ramón Jiménez, el que comienza «Vino, primero, pura / vestida de inocencia; / y la amé como un niño», no es sólo un ejemplo de poesía sobre poesía, sino también un análisis de la propia evolución del poeta (Gaos, 1984: 25). Y qué decir del célebre dístico de *Piedra y cielo* titulado «El poema», que reza: «¡No le toques ya más / que así es la rosa!». El mismo Juan Ramón Jiménez explicó su sentido: «Cuando digo: *No le toques ya más, que así es la rosa* es después de haber tocado el poema hasta la rosa» (en Gaos, 1984: 28). O sea: que el poema tiene que ser corregido hasta llegar a un punto tras el cual no es concebible ya un más allá de perfección. El influjo de la exigencia formal de los simbolistas resulta aquí evidente. Basta recordar que Baudelaire, que hablaba del «arquitecto literario» —como habló Valéry del poeta comparándolo con un ingeniero (Balakian, 1969: 111)—, escribe en su artículo «Consejos a los jóvenes literatos», publicado en *L'Esprit public* el 15 de abril de 1846: «para escribir deprisa, hay que haber pensado mucho antes, haber traído y llevado el tema al paseo, al baño, al restaurante y, si se me apura, a casa de la amante» (1999: 76).

Capítulo VI

LA CRÍTICA LITERARIA EN EL SIGLO XX: PRINCIPALES MÉTODOS

1. Formalismo ruso

1.1. Marco histórico

Suele decirse que la teoría literaria del siglo XX comienza con el Formalismo ruso. Este movimiento pasa por tres etapas claramente diferenciadas: una etapa de nacimiento, entre 1915 y 1916, en el contexto de la Primera Guerra Mundial y en pleno auge de las vanguardias; una etapa de pleno apogeo, durante los años veinte; y, finalmente, hacia 1930, una etapa de declive provocada por cuestiones políticas. Los estudios formalistas se inician, pues, antes de la Revolución rusa de 1917. Surgen en el seno del Círculo Lingüístico de Moscú (fundado en Moscú durante el curso 1914-1915 para promover la lingüística y la poética) y en la *Opojaz* (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, fundada a comienzos de 1917 en San Petersburgo —Leningrado—). Una tercera institución aparece ligada también al Formalismo: el Instituto Nacional de Historia del Arte de San Petersburgo.

En el Círculo Lingüístico de Moscú destacan investigadores como Roman Jakobson, Petr Bogaritev y G. O. Vinokur. Este Círculo se forma en un ambiente marcado por el influjo de la filosofía de Husserl: la fenomenología. De hecho, es notorio en el pensamiento formalista el influjo de Edmund Husserl y de otro filósofo importante: Broder Christiansen. En cuanto a la *Opojaz*, destacan Lev Jakubinski, Sergei Bernstein, Viktor Shklovski, Boris Eichenbaum y Osip Brik (las reuninones de la *Opojaz* empezaron haciéndose en casa de este último). Y respecto a la tercera institución vinculada al Formalismo, el Instituto Nacional de Historia del Arte de San Petersburgo (Leningrado), hay que decir que el director del departamento de historia literaria —desde donde se proponía una nueva concepción de la historia de la literatura, basada en cuestiones lingüísticas— era Viktor Zirmunski en 1920, bajo cuya dirección estuvieron Shklovski y Eichenbaum. Luego entraron a formar parte de este departamento también Tomashevski, Tinianov y Vinogradov.

Es interesante advertir cómo las tres instituciones citadas señalan los tres enfoques que conforman la perspectiva crítica del Formalismo: el enfoque *lingüístico* (Círculo Lingüístico de Moscú), el enfoque *poético* (*Opojaz*: Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético) y el enfoque *histórico* (Instituto Nacional de Historia del Arte).

Pueden señalarse, en la misma Rusia, algunos precursores del Formalismo, como Alexander Potebnia y Alexander Veselovski, aunque estos autores acabaron convirtiéndose, curiosamente, en las figuras consagradas contra las que reaccionaron los formalistas en sus inicios.

Hay que señalar que el movimiento formalista estaba ligado en sus inicios a la vanguardia artística. De hecho, Viktor Shklovski puede ser considerado el adalid del Formalis-

mo a la vez que el principal teórico del Futurismo. Antes de la Primera Guerra Mundial, los futuristas se dirigen contra dos flancos: en el ámbito social, contra la decadente cultura burguesa; y en el ámbito artístico, contra los poetas simbolistas. Los simbolistas tenían una concepción subjetiva, filosófica y hasta místico-religiosa del arte, y tanto futuristas como formalistas exigían una actitud científica y objetiva que se ciñera a los hechos, de modo que la suya era una postura marcadamente empirista que se situaba en la línea del Positivismo científico, aunque corrigiendo muchos aspectos de los críticos positivistas. Es decir: la actitud era positivista en el sentido de que querían hacer ciencia rigurosa, pero algunos presupuestos científicos del Positivismo les parecían discutibles. Les parecían pseudo-científicos.

Los formalistas eran jóvenes estudiantes universitarios y sus escritos empezaron siendo bastante radicales, en la línea de los manifiestos vanguardistas, pero luego evolucionaron siguiendo una línea cada vez menos radical y más comprensiva. Precisamente su inicial actitud revolucionaria explica que los formalistas se crearan un buen número de enemigos. De hecho, «Formalismo» fue una etiqueta inventada, no por quienes pusieron en marcha el «método formal», sino por sus detractores. El término nació, por tanto, con un sentido peyorativo.

Los vínculos entre Formalismo y vanguardia artística se manifiestan incluso en el estilo de los textos formalistas, en los que destaca una clara actitud contestataria, rupturista; en resumen, suelen ser textos que invitan a la discusión. Es importante tener en cuenta esta actitud característica de la primera fase del Formalismo —los trabajos de la *Opojaz* entre 1916 y 1921— porque explica que algunos de sus principios, nacidos con fines propagandísticos y contra unos adversarios con nombres y apellidos (la crítica tradicional de Potebnia, sobre todo), desembocaran a menudo en francas contradicciones. Pero luego los formalistas evolucionarán hacia un pensamiento científico más riguroso, con teorías aplicables no sólo a la estética vanguardista, sino a toda estética.

Durante la primera fase de su desarrollo, el Formalismo no encuentra demasiados problemas en Rusia, pero ya hacia 1924 empieza a ganar fuerza la oposición a los formalistas, como claramente lo demuestran las duras críticas que Trotski les dirigió en su obra *Literatura y revolución* (1924). Trotski abrió el camino a otras críticas, cada vez más rigurosas, que consideraban al Formalismo como una herejía que se apartaba de la ortodoxia marxista-leninista. Pues la polémica más dura a la que tuvo que hacer frente el Formalismo fue la que los enfrentaba a los hombres de la revolución comunista de 1917. Los formalistas se defendieron y esa defensa culminó en las tesis que Roman Jakobson y Juri Tinianov publicaron en 1928, tesis que resumen las posiciones fundamentales de la última fase del Formalismo y, a su vez, contienen en germen las teorías del Estructuralismo checo del Círculo Lingüístico de Praga.

A medida que el partido comunista iba imponiendo su disciplina en la vida cultural rusa, el Formalismo experimentó una supervivencia cada vez más difícil hasta que fue obligado al silencio o a forzados arrepentimientos. Los formalistas tuvieron problemas porque postulaban un interés exclusivamente artístico en un momento en que las circunstancias histórico-políticas en Rusia (tras la Revolución de 1917) exigían el compromiso del intelectual con el partido comunista. Resultan obvias las diferencias de enfoque entre la escuela formalista, que busca las leyes que siguen los procedimientos artísticos, y el Marxismo, que quiere describir y demostrar la interacción entre la obra de arte y la sociedad en un momento determinado de la historia. Hacia 1930, la desaprobación oficial consigue que se extinga el Formalismo en Rusia. De todos modos, los formalistas habían dejado en el ámbito de la teoría literaria importantes semillas que luego habrían de fructificar, sobre todo gracias a Roman Jakobson, que llevó las ideas esenciales del Formalismo a los lingüistas y críticos literarios checoslovacos (desde 1920 vivía en Praga) y nació así el Círculo Lingüístico de Praga.

1.2. Doctrina teórica

1.2.1. *La voluntad cientifista*

A principios del siglo XX, la situación de los estudios literarios en Rusia era prácticamente idéntica a la que se daba en el resto de Europa. Estaba dominada por dos direcciones: una crítica académica, erudita, de raíz positivista, y una crítica impresionista, poco rigurosa, marcada por un claro subjetivismo y carente de todo temperamento científico. Esta última se manifestaba sobre todo en publicaciones periódicas (periódicos y revistas). Además, continuaban vigentes las ideas románticas de los simbolistas. Es decir, era todavía frecuente mostrar interés por la biografía del escritor, por su intención al escribir la obra y por la inspiración como proceso de creación del genio. Interesarse por aspectos biográficos del escritor y conceder mucha importancia a las opiniones de éste sobre su propia obra, como si estas opiniones tuvieran un valor testimonial incalculable, era algo absurdo para los formalistas. Como lo era también defender una crítica impresionista, basada en un radical subjetivismo del crítico, o una crítica positivista erudita, basada en un inútil afán por acumular datos y más datos y llevada a cabo por historiadores de la literatura que, en lugar de centrar su atención en las obras literarias, atendían a múltiples aspectos colindantes con el fenómeno literario: la vida de los autores, la psicología, la filosofía, etc. Ninguno de estos caminos satisface a las nuevas generaciones de universitarios y fruto de esta insatisfacción nacerá el Formalismo.

Los jóvenes formalistas querían que sus ideas, sus métodos y su terminología contrastaran notoriamente con la tradición crítica que les precedía y dominaba aún el panorama de los estudios literarios en Rusia. Jakobson, por ejemplo, se burlaba de los métodos de aproximación a los textos que imperaban en ese momento comparando al crítico tradicional con un policía que, para detener al delincuente (la esencia de la obra), lo que hace es detener a todos los que en ese momento pasan por la calle (factores extrínsecos a la obra). Con estas palabras confiesa Boris Eichenbaum la voluntaria actitud polémica de su escuela y su intención de fondo:

> La historia nos pedía un verdadero *pathos* revolucionario, tesis categóricas, ironía despiadada, rechazo audaz de todo espíritu de conciliación. Lo que importaba era oponer los principios estéticos subjetivos que inspiraban a los simbolistas en sus obras teóricas, contra nuestra exigencia de una actitud científica y objetiva vinculada a los hechos (1980: 25).

En su afán cientifista, y con el indudable apoyo del movimiento futurista y su ruptura total con «el pasado asfixiante» (Erlich, 1974: 58), el método formal se propuso combatir toda muestra de impresionismo, toda actitud intuitiva y ametódica, y alejarse de la terminología neo-romántica, mística a veces, de la crítica tradicional (Todorov, 1980: 12). Para los formalistas, la creación literaria no era fruto de ninguna inspiración, no obedecía a ningún misterio ni a ninguna experiencia inefable; se trataba de algo mucho más prosaico: el dominio del oficio. Como cualquier artesano, como cualquier obrero, el poeta les parecía sencillamente alguien que dominaba las técnicas propias de su dedicación y que por eso podía llegar a conseguir importantes logros artísticos; por eso, y no por ser un genio, un ser privilegiado por la naturaleza. Más que un *artista* de la palabra era un *especialista* de la palabra.

En cierto modo el Formalismo, como todas las corrientes críticas basadas en un enfoque predominantemente lingüístico, parecen haber tomado muy en serio la famosa frase de Stéphane Mallarmé: «un poema no se hace con ideas, sino con palabras». Por eso sólo atienden a las palabras, al texto. Y en una primera fase definen la obra literaria como la suma total de todos los recursos estilísticos empleados en ella. De ahí que el análisis de la obra implique el análisis minucioso de los recursos, de las técnicas con las que ha sido construida.

Se cree que éste es, sin duda, el tipo de estudio más científico, el más riguroso posible. Y hay que tener muy en cuenta que estas pretensiones científicas son primordiales en los inicios del Formalismo, pues lo que se persigue es, en última instancia, el estudio científico de la literatura. El precedente de esta actitud científica se encuentra en el método histórico-positivo del siglo XIX que, por influjo del Positivismo, quiere aplicar a toda disciplina el método de las ciencias naturales. Sin embargo, ya se ha apuntado antes que los formalistas no actúan como positivistas, no les interesa acumular datos, clasificarlos y establecer tipologías con ellos, sino analizar los principios constructivos de los textos literarios. El cientifismo o espíritu científico de los formalistas cuaja en varios aspectos:

a) Sitúan la obra literaria en el centro de sus objetivos, apartándose así del enfoque crítico biográfico, filosófico o sociológico, que era el que estaba entonces vigente.

b) Conciben la literatura como un ámbito autónomo y postulan el estudio de las particularidades específicas de lo literario, lo que Jakobson llamaría la *literariedad* o *literaturidad*. El objetivo principal es descubrir cuál es el espacio propio de la literatura, cuáles son sus rasgos específicos, los que permiten distinguir un texto literario de cualquier otra modalidad textual.

c) Quieren explicar cómo los mecanismos literarios producen efectos estéticos y dónde reside la diferencia entre lo literario y lo extraliterario.

d) Se apoyan para sus estudios en varios tecnicismos, en una terminología científica precisa (exigida por Jakobson, por ejemplo, desde las primeras líneas de su artículo «Sobre el realismo artístico»).

e) Distinguen en el interior de la obra literaria la presencia de varios planos superpuestos —fonemas, prosodia, ritmo, entonación, etc.— y afirman que, aunque cada estrato posee una entidad propia, todos se relacionan con los otros estratos.

f) Niegan tener un sistema acabado, cerrado. Lo que ellos hacen es proponer hipótesis de trabajo y modifican esas hipótesis tantas veces como haga falta porque no se sienten esclavos de sus propias teorías, no quieren que sus estudios queden reducidos a los límites de una metodología. En este sentido, su método es, desde luego, auténticamente científico. Justamente afirma Boris Eichenbaum: «No existe ciencia acabada, la ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades» (1980: 22).

Está claro que el método formalista se basa en un estudio intrínseco de la literatura; se trata de un método descriptivo y morfológico (Gómez Redondo, 1996: 29). Y como está únicamente interesado en cuestiones artísticas, se mantiene al margen tanto de las concepciones románticas del fenómeno literario como de las sociológicas. Para los formalistas, tanto el contenido humano (las emociones, las ideas, etc.) como las consideraciones sociales carecen de interés porque no aportan significado literario; son simplemente aportaciones contextuales que no inciden en el funcionamiento de los recursos literarios.

El Formalismo invitaba ver el arte simplemente como arte. Frente a las concepciones críticas de corte romántico-místico que hablaban de «la inspiración» y de «lo inefable» para explicar ciertos logros expresivos, los formalistas pretenden describir todo acierto estético en términos técnicos, concibiendo el poema como un artefacto construido a partir de ciertos recursos. Reducen la obra a su artificio estructural, desatendiendo a cualquier factor extraliterario.

El Formalismo fue un paréntesis de lucidez en medio de un panorama dominado por ideales neo-románticos. Y puede decirse que su programa de trabajo estuvo dictado, en gran medida, por la urgencia de llenar los vacíos dejados por la tradición crítica que los precedía. Esta urgencia, que es en definitiva urgencia por crear una ciencia literaria, con-

llevaba —como ya señaló Mijail Bajtin— un cierto peligro que era tan nefasto como la charlatanería científicamente irresponsable de la crítica que precedía a los formalistas: el peligro de llegar a una erudición superficial y empobrecer considerablemente el objeto de estudio simplemente por el afán de acogerse a la moda del cientifismo (Bajtin, 1989: 14). De cualquier modo, hay que reconocer que los trabajos de los formalistas, con urgencias o sin ellas, marcaron los principales caminos seguidos por la crítica literaria en el siglo XX. Aunque hay que tener en cuenta en este punto también el influjo de Paul Valéry y de investigadores como Potebnia y Veselovski, que contribuyeron decididamente a que se produjera una auténtica revolución en los estudios literarios en la Rusia de la última década del siglo XIX (Gómez Redondo, 1996: 24).

1.2.2. *Objetivos del Formalismo*

En su estudio sobre *La poesía rusa moderna*, Roman Jakobson define perfectamente cuál es el interés principal de los formalistas al señalar que «el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la *literaturidad* (o *literariedad*), es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria». Está claro, pues: el objetivo fundamental del Formalismo es encontrar los rasgos distintivos de lo literario. El estudio pormenorizado de textos individuales (o en conjunto) no es más que un medio, el único posible, para alcanzar la meta perseguida, pues sólo examinando obras literarias puede llegar a saberse qué hace que un texto dado sea considerado un texto literario, qué mecanismos o principios estructurales justifican esa valoración. Los formalistas no tratan de responder a la pregunta de «¿qué es la literatura?» o «¿qué debe ser?», sino que buscan su especificidad, y éste es el punto de arranque de sus teorías. Lo que ocurre es que para encontrar la *literariedad* es necesario analizar los textos —y sólo los textos, pues las aproximaciones extrínsecas o extraliterarias no interesan— y, por un proceso de inducción que lleve de lo particular a lo general, extraer luego los principios generales del fenómeno literario.

Los primeros estudios de la *Opojaz* estuvieron dedicados a confrontar la lengua literaria con la lengua cotidiana con el fin de alcanzar así la especificidad de lo literario. De este modo, los formalistas orientaban sus estudios hacia la lingüística y la hacían coincidir en algunos puntos con la poética, aunque tenían muy claro que tanto los principios como los objetivos de ambas ciencias eran distintos. Lo importante era la insistencia en separar *lengua literaria* de *lengua común*. La literatura (en un principio reducida casi exclusivamente a la poesía) era considerada por los formalistas como un uso *especial* del lenguaje, uso caracterizado por su alejamiento respecto del uso práctico o cotidiano. De la confrontación entre lengua poética y lengua cotidiana extraían la siguiente conclusión: el lenguaje poético, al estar mucho más elaborado que el estándar o práctico, desvía nuestra atención hacia el mensaje en sí mismo, en su naturaleza elaborada y no en su contenido informativo. Es decir: cuando el lenguaje ha sido elaborado con fines estéticos, las palabras no son sólo un vehículo portador de información, sino que tienen un valor autónomo, un valor estético por sí mismas. Con estos planteamientos, los formalistas se oponían a las dos tesis fundamentales de Potebnia, la de que la poesía es un pensamiento por imágenes (los simbolistas aceptaban esta idea porque quedaba así justificado el papel dominante de las imágenes-símbolo en la poesía), y la de que la poesía se caracteriza por la dicotomía *fondo/forma*, entendiendo por lo primero el contenido y, por lo segundo, la envoltura del contenido.

Fue Shklovski el primero en dar un sentido nuevo a la noción de *forma*, concibiéndola, no ya como un envoltorio, sino como una entidad dinámica que tiene un contenido en sí misma. Los simbolistas creían que detrás de la forma debía transparentarse un fondo; los for-

malistas, en cambio, defendían que, en arte, se ponían en funcionamiento una serie de procedimientos destinados a hacernos sentir la forma, de modo que el carácter específico de lo artístico quedaba marcado por una utilización particular del material. Las imágenes, en concreto, que eran para Potebnia y los simbolistas el fundamento de la poesía, eran para los formalistas tan solo uno más de los muchos procedimientos expresivos característicos del lenguaje poético, como el paralelismo, la metáfora, la hipérbole, etc. Shklovski apuntó esta idea en su temprano artículo «La resurrección de la palabra» (1914), en el que definía la percepción artística como aquella en la que sentimos la forma, y luego la desarrolló más por extenso tres años después en «El arte como artificio» (1917). Dada su importancia, convendrá detenerse en este texto.

1.2.3. *V. Shklovski: «El arte como artificio» (1917)*

La primera fase del Formalismo estuvo claramente dominada por las ideas de Shklovski, auténtica cabeza de grupo, hasta el punto de que su artículo «El arte como artificio» fue considerado el artículo-manifiesto de la escuela formalista (Todorov, 1980: 19). En el título del artículo figura la palabra «arte» y no «literatura» porque, al principio, los formalistas aspiraban a constituir una teoría general del arte; no se dedicaban sólo a un campo artístico concreto. Luego centraron ya sus intereses en el campo de lo literario. En cuanto a la otra palabra clave del título del artículo, «artificio» (o «procedimiento»), es obvio que remite a la idea central del Formalismo, la de que una obra de arte no es un misterio inefable, sino un artificio, una construcción creada a partir de una serie de procedimientos artísticos. Es interesante recordar en este sentido el artículo de Tinianov titulado «La noción de *construcción*». En este trabajo, Tinianov concibe la obra literaria —y por extensión toda la literatura— no como una entidad simétrica y cerrada, sino como un sistema, una entidad dinámica constituida por una serie de elementos —tema, estilo, ritmo, etc.— en interacción mutua. Esto le permite hablar de «construcción» para referirse a la voluntad del escritor de poner de relieve unos elementos y no otros, lo que hace que la obra esté formada por elementos subordinados y elementos subordinantes: hay un «factor constructivo» que domina la creación artística en un momento determinado y los otros elementos integrantes de la obra se subordinan a él. Tinianov habla también de la «función constructiva» de un elemento de la obra literaria para referirse a la posibilidad que ese elemento tiene de entrar en correlación con otros elementos de su mismo sistema o con elementos de un sistema distinto. Por ejemplo: el léxico de una obra entra en relación con el léxico literario y el léxico en general (sistemas distintos) y con otros elementos de la obra (mismo sistema).

Regresando ahora a Shklovski, cabe advertir que sus reflexiones dejan ver la huella del influjo futurista, sobre todo en lo que se refiere a la actitud en contra de los simbolistas, que hablaban de la poesía en términos romántico-místicos. Shklovski adopta un enfoque más prosaico para definir las técnicas o recursos utilizados por los poetas para producir efectos concretos. Desarrolló entonces sus ideas sobre el automatismo de la percepción y el papel renovador del arte. Trató de demostrar que el carácter estético de un objeto depende de cómo éste sea percibido. Su misma definición de «objeto estético» lo deja muy claro: «nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética» (1980: 57). Shklovski toma como punto de partida de sus reflexiones ciertas teorías filosóficas que afirman que el hombre trata de realizar el proceso de percepción con el menor esfuerzo posible, es decir, por la vía más fácil, y explica entonces que la percepción cotidiana se caracteriza por estar automatizada de tal modo que lo habitual, lo rutinario,

no lo vemos, sino que lo reconocemos. La noción de «artificio» adquiere así una importancia clave, pues la lengua poética quedaba claramente diferenciada de la cotidiana porque la primera se caracterizaba por su artificio, es decir, por la acumulación de procedimientos artificiosos destinados a impedir una percepción automatizada o elíptica. Se llega así uno de los conceptos teóricos más interesantes desarrollado en el seno del Formalismo ruso, el de la *desautomatización* o *desfamiliarización.*

1.2.4. *La desautomatización*

En esencia, el concepto de desautomatización remite —y es fácil entender entonces que podrían alegarse numerosos antecedentes en la historia de la crítica literaria— a una ruptura inesperada con lo previsible en aras de una intencionalidad estética (Pozuelo Yvancos, 1979: 14). El punto de partida para la operatividad teórico-crítica de este concepto se encontraba en una interesante observación de Victor Shklovski: «si examinamos las leyes de la percepción vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas» (1980: 59). Descubierto el automatismo de la costumbre y sus nefastas consecuencias para el arte, los formalistas se esforzaron en encontrar el antídoto más adecuado.

En efecto, ante la evidencia de que lo habitual, lo cotidiano, no es percibido de manera auténtica, sino simplemente reconocido —y se hablaba entonces de una percepción automatizada o elíptica—, los formalistas postularon la necesidad de dar un tratamiento nuevo al material artístico para que ciertos elementos cobraran una relevancia especial y llamaran así la atención del espectador, hasta el punto de que éste se sintiera obligado a detenerse durante más tiempo en su contemplación. Shklovski lo enunció con suma claridad:

> La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción (1980: 60).

Se entendía así que el principal objetivo artístico consistía en devolverle al arte una percepción auténtica, es decir, en evitar la indiferencia en el polo de la recepción. Para conseguirlo, los formalistas consideraban necesario poner en funcionamiento ciertos mecanismos desautomatizadores que causaran en el espectador o lector un efecto de «extrañamiento» *(ostranenie).* Al quedar iluminada de un modo especial, con una nueva luz, la obra reclamaba una mayor atención y la retina del espectador se detenía en ella durante el tiempo necesario para comprenderla y disfrutarla, ya no simplemente para reconocerla. Con estas ideas se conseguía ofrecer una explicación coherente de la evolución artística y se alimentaba además la esperanza de que el aburrimiento quedara desterrado del arte: empleando los recursos adecuados en cada contexto —pues la desautomatización es un fenómeno esencialmente contextual (Pozuelo Yvancos, 1988: 40-41; 50-51)—, el artista podía combatirlo.

Como se acaba de ver, Shklovski defiende como finalidad primordial del arte la singularización de los objetos, es decir, devolver a los objetos su carácter singular, particular, propio e intransferible, para que sean realmente vistos y no sólo reconocidos. Y se ha visto también que uno de los procedimientos más habituales de que se sirve el arte para conseguir este objetivo es el de oscurecer la forma para aumentar la dificultad. La idea básica aquí es que con una forma difícil se consigue aumentar la duración de la percepción, pues el receptor tiene que dedicar más tiempo a observar el objeto artístico para comprenderlo realmente. De este modo, el arte se convierte en un medio para destruir el automatismo de la percepción. Para liberar al objeto de una percepción automatizada, el artista cuenta con varios medios

—a los que podemos llamar procedimientos desautomatizadores— destinados a retener la atención del lector o espectador. Como explica Todorov parafraseando a Shklovski:

> El hábito nos impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos: ésa es la finalidad de las convenciones artísticas. El mismo proceso explica los cambios de estilo en arte: las convenciones, una vez admitidas, facilitan el automatismo en lugar de destruirlo (Todorov, 1980: 12).

Según Shklovski, pues, cuando las acciones se hacen habituales dejan de ser percibidas y pasan a ser, simplemente, reconocidas, es decir, el espectador apenas presta atención porque entrevé unos rasgos formales a los que su retina está ya tan acostumbrada que no es preciso fijar demasiado la atención. Es necesario entonces provocar un efecto de «extrañamiento» para romper con la automatización y conseguir atraer al espectador, suscitar su interés. En realidad, lo que a los formalistas les interesaba no era tanto la actividad de la percepción como las técnicas y recursos que el escritor pone en funcionamiento para provocar ese efecto de «extrañamiento» que lleva al espectador a fijar su atención y de este modo la suya deja de ser una percepción automatizada.

Resultan evidentes las consideraciones pragmáticas de fondo en las que se sustenta esta teoría, y lo curioso es que, en esencia, estaban ya contempladas en el sistema de la retórica clásica. Pues, como ha explicado Lausberg, en la configuración de un discurso retórico se tenía muy en cuenta «el efecto anímico que ejerce sobre el hombre lo inesperado», es decir, la «vivencia de alienación», que viene a contraponerse a otro tipo de vivencia, la «vivencia de lo habitual, cuya forma extrema es el fastidio *(taedium, fastidium)*» (1993: 57-58). El orador capaz de conseguir en su público un alto grado de alienación, explica Lausberg, se distinguía por su audacia. No es difícil apreciar la afinidad que existe entre estas ideas y las manejadas por los formalistas rusos al referirse a la desautomatización. En lugar de «alienación», los formalistas hablaron de «extrañamiento», pero la esencia era la misma, se trataba de subrayar en el ámbito de la recepción artística el efecto provocado por la presencia de lo imprevisible.

Por otra parte, la denominada Estética de la recepción, concretamente a través de Hans Robert Jauss, desarrolló —partiendo de la hermenéutica filosófica de Gadamer—, la noción de «horizonte de expectativas» para referirse a la suma de conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a través de la cual es valorada. La distancia que se establece entre las expectativas y su cumplimiento en el texto es llamada por Jauss «distancia estética», concepto que permite comprender bien cómo el mecanismo en el que se basa la «desautomatización» —la creación de factores de desvío respecto de lo esperable, es decir, respecto del «horizonte de expectativas»— puede ser un principio artístico estimulante que hace avanzar la historia literaria y que permite medir el grado de originalidad y de valor literario de cada nuevo texto.

A la luz de lo hasta aquí expuesto se advierte que son cuatro los elementos que deben ser tenidos en consideración en todo fenómeno de desautomatización:

- El artista que crea el artificio oscureciendo la forma y aumentando la dificultad de la percepción.
- Los procedimientos con los que se consigue retener la atención del lector.
- El receptor, que realiza la acción de la percepción y concede al procedimiento un valor estético.
- La duración de la eficacia estética del procedimiento. Entra aquí la perspectiva diacrónica, es decir, la consciencia de que, con el tiempo, los procedimientos desautomatizadores llegan a ser víctimas de la automatización, se agota entonces su eficacia estética y es preciso recurrir a otros procedimientos.

Con el tiempo, el concepto de *desautomatización* fue ampliado por Tinianov y Mukarovski. Estos autores se esforzaron para que este concepto no fuera concebido como un principio estático, y aportaron entonces la noción de *función*. Su objetivo era dejar claro que no es la suma de artificios lo que otorga la poeticidad a un texto, sino la función que esos artificios desempeñan. Querían llamar así la atención sobre el hecho de que en toda construcción artística existe siempre un principio constructivo dominante claramente marcado por la escala de valores estéticos vigente en cada época concreta. Las modificaciones en la escala de valores estéticos provocan que el principio dominante vaya también variando y, con él, las funciones que los distintos elementos literarios desempeñan en el seno de una obra. De este modo, el concepto de *desautomatización* adquiere un valor diacrónico: no remite a un desvío respecto de una norma absoluta, sino a un desvío con fines estéticos respecto de una norma cambiante. Pero estas cuestiones conducen ya al problema de la evolución literaria, sobre el que los formalistas tuvieron también mucho que decir.

1.2.5. *Sobre la evolución literaria: la teoría de* la dominante

Los formalistas plantearon la evolución literaria atendiendo exclusivamente a los procedimientos intrínsecos del arte literario, a las distintas funciones que esos procedimientos iban desempeñando a lo largo del tiempo. Así, concebían la sucesión literaria como un combate caracterizado por la demolición de algo existente y la nueva construcción que se realiza con los elementos anteriores. Ya no se trata de una línea recta que une a unos escritores con otros de la tradición y que permite hablar de un movimiento para cada época; la realidad es mucho más compleja: cada época literaria contiene, no una, sino varias formas literarias que coexisten y, aunque sólo una de ellas es la canonizada, las demás sobrellevan una vida clandestina y pugnan por imponerse. Cuando una forma es destronada no desaparece del todo, pasa a un segundo plano y puede llegar a surgir nuevamente, enriqueciéndose con las aportaciones heredadas de la forma que estaba vigente. Se advierte así el carácter dinámico de la historia literaria.

Estas ideas fueron aplicadas sobre todo en el campo de la genealogía. De hecho, dentro de la moderna teoría de los géneros, las reflexiones generadas en el seno del Formalismo ruso suponen sin duda algunos de los logros más significativos. Una completa síntesis de estas reflexiones se encuentra en la *Teoría de la literatura* (1925) de Boris Tomashevski, obra que ha sido considerada el manual que resume las líneas principales de la escuela formalista (Todorov, 1980: 20; Lázaro Carreter, 1982: 12), con el interés adicional de haber sido preparado por uno de sus más notables representantes.

Los formalistas rusos se pronunciaron sobre la teoría de los géneros literarios —«el problema más difícil y menos estudiado» del sistema literario, a decir de Tinianov (1980: 94)— en un momento bastante avanzado de sus investigaciones, cuando sus principales principios teóricos, no sólo habían sido ya definidos, sino incluso modificados para corregir algunas insuficiencias (Rodríguez Pequeño, 1991: 64). Se había dejado de concebir el artificio literario como resultado de una suma de procedimientos constructivos considerados aisladamente, según se hacía en los primeros trabajos de Viktor Shklovski, para pasar a ofrecer una visión de la obra literaria como un sistema integrado por varios elementos con funciones distintas. De ahí a deducir que no todos los procedimientos tenían la misma importancia dentro de la obra había ya sólo un paso que se recorrió en efecto al formular la teoría de *la dominante*: los elementos composicionales de una construcción artística se relacionan jerárquicamente, estableciéndose el dominio de un factor constructivo que convierte al resto en sus subordinados (Tinianov, 1980: 87-88).

El concepto de *la dominante* —según explicaba Jakobson en 1935, precisamente en el marco de una conferencia dedicada a divulgarlo— se convirtió, durante la última fase de la escuela formalista, en una de las nociones más fecundas para la crítica porque ayudaba a plantear problemas evolutivos atendiendo exclusivamente a los procedimientos intrínsecos del arte literario: el centro de atención se fijaba en las funciones que los distintos procedimientos empleados en la construcción de la obra iban desempeñando a lo largo del tiempo (Jakobson, 1973: 145 y ss.). A la vez que impide seguir presentando la obra de arte como la suma total de sus procedimientos, el concepto de *la dominante* obliga a replantear la dinámica de la evolución artística. Cuando se concibe la obra como un sistema integrado por varios elementos que, aun desempeñando distintas funciones, mantienen una fuerte vinculación que garantiza la cohesión global, no pueden seguir planteándose problemas de evolución apelando a una mera sustitución de prodecimientos artísticos —aquellos cuya eficacia estética se ha agotado son sustituidos por otros que introducen alguna innovación—, sino a un cambio de función, puesto que lo que toda evolución provoca es un cambio en la relación que los elementos del sistema mantienen entre sí (Jakobson, 1973: 148-149). Aunque se agote la eficacia estética de alguno de ellos, el elemento en cuestión, como explica Tinianov, «no desaparece, pero su función cambia, se vuelve auxiliar» (1980: 93). Se produce, pues, lo que ellos llamaron «el deslizamiento de la dominante»: se modifica la jerarquía estructural de la obra y alguno de los elementos subordinados abandona la periferia para ocupar el centro de la construcción artística, forzando así el desplazamiento inverso en el procedimiento hasta entonces dominante. No hay sustitución alguna, sino un cambio de función que origina un movimiento generalizado en el interior del sistema, modificando así su fisonomía global. Los formalistas no aplicaron esta idea básica sólo a obras concretas, sino que la extendieron a la evolución de los géneros y al sistema literario completo de cada época (Jakobson, 1973: 146). En cualquiera de estos casos puede señalarse siempre una jerarquía —de procedimientos constructivos, de géneros, de intereses estéticos—, que tiene una vigencia determinada y experimenta luego distintas modificaciones, pues toda jerarquía tiene su fecha de caducidad estrechamente vinculada a la eficacia estética de la dominante.

La teoría de la *desautomatización* o *desfamiliarización* ilustra perfectamente cómo se produce el fenómeno expuesto, a la vez que ofrece una visión absolutamente dinámica del sistema literario, ligándolo inseparablemente a las nociones de cambio y desarrollo histórico (Rodríguez Pequeño, 1991: 68 y ss.). La dominante desempeña su papel hegemónico hasta que, con el tiempo, entra en una fase de automatización, se desgasta, ya no sorprende a nadie y se la reconoce —ya sólo reconocimiento, no visión auténtica— con la indiferencia propia de una excesiva familiarización. Es preciso entonces encontrar un procedimiento desautomatizador que, a través de alguna maniobra inesperada, sea capaz de causar en el lector —o espectador— un efecto de extrañamiento que le obligue a prestar una mayor atención, que evite la indiferencia y consiga aumentar así la duración de la percepción artística. Si el procedimiento desautomatizador resulta verdaderamente eficaz terminará por fijar una nueva dominante y tal vez nacerá entonces una nueva forma literaria. De hecho, la «autocreación dialéctica de nuevas formas» fue uno de los postulados básicos de la escuela formalista, aplicado sobre todo al campo de los géneros literarios.

Desde esta perspectiva —que puede considerarse claramente una defensa de la autonomía de la evolución literaria—, la historia de la literatura pasa a ser concebida en evolución permanente, siempre huyendo de la automatización, de la fosilización, escapando siempre de lo previsible, y la dialéctica entre tradición y originalidad, entre canon tradicional y desviación del canon, es vista a la luz de la dinámica «natural» automatización *versus* desautomatización. Se produce un constante deslizamiento de la dominante porque ciertos elementos desautomatizadores provocan nuevas relaciones entre los diversos elementos de un mismo

sistema estético —conviene insistir: de una obra, de todo un género, de la poética entera de una época determinada—, hacen que cambien las funciones desempeñadas por cada uno de los elementos dentro del sistema y evoluciona así el universo literario.

Sólo la familiaridad con este estado de madurez de las ideas formalistas permite entender la explicación que Boris Tomashevski ofrece sobre la constitución de un género literario: varios procedimientos constructivos se agrupan de un modo específico para formar un sistema reconocible en cuyo interior, ciertos factores hegemónicos organizan la composición final, «los cuales subordinan a sí mismos todos los demás procedimientos necesarios para la creación de la obra literaria» (Tomashevski, 1982: 211). El mismo grado de familiarización con la esencia del formalismo se necesita para entender esta otra reflexión de Tomashevski:

> [...] el advenimiento del *genio* es siempre una especie de revolución literaria, en la que es derrocado el canon hasta entonces dominante, y el poder pasa a los procedimientos que habían permanecido subordinados (1982: 214).

Precisamente la posibilidad de que surja una individualidad genial era para Benedetto Croce un argumento en contra de la validez de los géneros literarios, ya que desde su punto de vista —al que podrían sumársele ilustres antecedentes, como Addison, Pope, Edward Young, Kant, Schiller, Shelley, J.-P. Richter o Schopenhauer—, el genio prescinde por completo de cualquier orientación normativa para seguir únicamente el dictado de su propio instinto y lograr así una obra completamente original. Sin embargo, el enfoque ofrecido por los formalistas sobre esta cuestión plantea otra alternativa que devuelve a los géneros su operatividad, pues los convierte en referentes obligados para que realmente pueda aparecer un autor genial. Como afirma Viktor Shklovski, «el innovador es guía que no sigue el rastro pero que conoce los viejos caminos» (1975: 316). Es decir: sólo tomando como punto de partida los géneros conocidos y desviándose hábilmente de ellos puede alcanzarse una auténtica originalidad.

Si tenemos en cuenta el concepto de *función* comprenderemos que lo que los formalistas querían era estudiar cómo funcionan en el texto literario los mecanismos o principios constructivos y cómo éstos convierten el texto en un todo organizado. Esto los llevó al concepto de *sistema literario* y luego al de *estructura*, que es la base del Estructuralismo. Manejaron estos conceptos cuando advirtieron que el estudio inmanente de la obra era una abstracción problemática. Cuando advirtieron, en definitiva, que la obra tenía que ser puesta en relación con el sistema literario y que además éste estaba siempre en correlación con otros sistemas culturales y sociales a través del lenguaje. A pesar de esta consideración sociológica de la literatura, los formalistas como Tinianov se mantuvieron siempre alejados de las teorías marxistas que sostenían la primacía de las condiciones económicas y que cada vez hacían oír su voz con mayor fuerza.

1.2.6. *Teoría de la prosa*

El Formalismo ruso, en cuyo seno se desarrollan las ideas que supondrán la base de la narratología del siglo XX, recupera de Aristóteles tanto su orientación descriptiva como ciertos conceptos básicos y cierta terminología. Con el precedente aristotélico, los formalistas proponen un modelo de análisis orientado preferentemente hacia la forma del relato. Su objetivo es aislar los procedimientos técnicos utilizados por el escritor para conseguir que un conjunto de elementos acabe teniendo una estructura narrativa. Frente a la idea tradicional de que el relato es una combinación de motivos temáticos, Shklovski afirma que las obras literarias cuentan con procedimientos específicos de composición, de modo que no son el re-

sultado de la suma de elementos temáticos, sino de elementos de elaboración que nada tienen que ver con un nivel temático. Los procedimientos de composición del relato son, según Shklovski, análogos a los procedimientos estilísticos generales. Desde la perspectiva de un escritor, estos procedimientos suponen las reglas del oficio. Son de naturaleza muy heterogénea, como lo demuestra esta lista de recursos que podría confeccionar cualquier formalista: repeticiones (por ejemplo, el procedimiento habitual de repeticiones ternarias en los cuentos, o la utilización de sinónimos en series de tres por algún escritor), enumeraciones, paralelismos, antítesis, creación de una forma en estratos, designar un objeto con un nombre inhabitual, detenerse en un detalle trivial y acentuarlo, describir los objetos como si fueran vistos por primera vez, narrar cuentos para retardar el cumplimiento de una acción, realizar una composición por enhebrado (varios relatos autónomos guardan relación entre sí porque comparten un mismo personaje) o por encuadre (relatos dentro de otros relatos), etc.

Al interesarse por este tipo de procedimientos constructivos —recuérdese que fue Juri Tinianov quien habló del *principio de construcción* (1980: 85-88)—, los formalistas advirtieron la necesidad de establecer una distinción que se reveló finalmente como una de las más fructíferas en el ámbito de la narratología: la que separa en un discurso narrativo los conceptos de historia *(histoire)* y relato *(récit).*

a) *La distinción fábula/trama*

Los orígenes remotos de esta distinción se encuentran en la *Poética* de Aristóteles. Conviene recordar que, en el estado fragmentario en el que nos ha llegado, esta obra debe su poder de seducción sobre todo al hecho de que se desarrolle en ella un análisis —que hoy llamaríamos estructural— de la tragedia. En el momento de presentar las seis partes constitutivas de este género literario, una destaca Aristóteles como la más importante de todas: la *fábula* (1450a22). Según puede inferirse del texto, este concepto —explícitamente considerado «el alma de la tragedia» (1450a38)— engloba dos ideas distintas: la mímesis de la acción y la composición de los hechos en el discurso (1450a3). Es decir, por una parte estaría la imitación de los acontecimientos que conforman la historia y, por otra, la configuración artística de esos mismos acontecimientos. Aristóteles daba mucha importancia a la composición de los hechos en una tragedia porque sabía que el poeta tenía que presentar esos hechos de modo que consiguiera la máxima tensión posible para que luego el efecto catártico fuera más eficaz. Sus palabras son claras al respecto: «es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y apiade por lo que pasa» (1453b4). Piedad y temor son los sentimientos básicos —altruista uno y egoísta el otro— que la *mímesis* tiene que suscitar en el espectador de una tragedia, y de ellos depende que finalmente se experimente, no cualquier placer, sino el que es propio de este género poético (1453b10). Existe, por tanto, una finalidad prevista de antemano, una misión que cumplir por parte del poeta trágico, y la distinción conceptual entre los dos factores inherentes a la fábula, la acción imitada y la estructuración discursiva de los hechos que conforman esa acción, permite examinar atentamente los recursos —peripecias, reconocimientos *(anagnórisis)* y acontecimientos patéticos *(pathos)*— con los que consigue la tragedia, como dice Aristóteles, seducir el alma (1450a33 y 1452b9-10).

Conscientes de las ventajas críticas que comportaba esta distinción conceptual constantemente insinuada en la *Poética* de Aristóteles, los formalistas rusos la recuperaron para la teoría literaria moderna. En efecto, la idea de que el poeta no es un genio inspirado, sino un especialista de la palabra, alguien que, como cualquier buen artesano, domina las técnicas de su oficio, llevó a los formalistas a concebir la obra literaria como el resultado de la puesta en funcionamiento de varios factores constructivos. Era posible así distinguir entre el *mate-*

rial y los *recursos* empleados para convertir la materia prima en una construcción artística. Se adoptaba de este modo frente a la creación literaria una perspectiva dinámica ausente por completo de la dicotomía tradicional fondo/forma (Erlich, 1974: 269). Es decir: la obra pasaba a ser vista como una construcción hecha a partir de un material que se presentaba en estado bruto y era luego elaborado mediante recursos artísticos. Se entendía así que el escritor manipulaba ese material, lo moldeaba a placer hasta darle la forma definitiva. De manera que el material en sí mismo, como aseguraba Shklovski, no era más que un factor pre-literario perfectamente diferenciable de la construcción estética final. Son evidentes, por tanto, las ventajas metodológicas que se derivan de la incorporación al repertorio terminológico de la teoría literaria de dos nociones dinámicas como son *material* y *recurso* o *procedimiento (priëm)*. Victor Erlich no dudó en destacarlo al tratar este asunto concreto en su estudio sobre el Formalismo ruso:

> La unidad orgánica de una obra de literatura quedaba a salvo, ya que la noción de coexistencia, en el objeto estético, de dos componentes simultáneos, y aparentemente disociables, daba lugar a la de dos fases sucesivas del proceso literario: la pre-estética y la estética (1974: 269).

Queda claro así que la visión que ofrece el formalismo ruso sobre este aspecto de la teoría literaria es mucho más compleja, más técnica, y quiere parecer sobre todo más científica que la visión tradicional. Y como frente a las obras se interesaban sobre todo por los detalles de la composición, abordaron los problemas de la ficción narrativa con una especial atención en los procedimientos constructivos empleados por el escritor. Lo que los llevó a interesarse peculiarmente por obras en las que se producía el desvelamiento consciente de esos procedimientos, pues eran las que se prestaban mejor a la aplicación de la dicotomía entre *material* y *recurso*, cuya dinamicidad quedaba especialmente clara con una nueva distinción: la que separa la noción de *Fábula* de la de *Trama (sjuzet)*. Con la primera de estas nociones se referían a la suma de los acontecimientos narrados en la obra, mientras que la segunda hacía alusión a la elaboración artística de esos acontecimientos, al modo como el escritor había decidido entrelazarlos de acuerdo con sus intereses estéticos. El estudio de los *motivos* —«las partículas más pequeñas del material temático», según Tomashevski (1980: 203)— resultaba especialmente fecundo a la luz de esta distinción, pues se entendía que el análisis de un relato podía centrarse en el conjunto de los principales motivos, considerándolos en su sucesión cronológica y en sus relaciones causales, o bien en el orden de aparición que esos mismos motivos adquirían en la obra. *Fábula* equivalía así a material temático, mientras que *trama* remitía al proceso de elaboración artística, a la construcción de una forma literaria.

Paralelamente a los formalistas, la crítica anglosajona —de la mano de E. M. Forster, especialmente—, vio también la necesidad de diferenciar dos aspectos en un relato, para los que reservó los términos *plot* y *story*. Aunque no les falta una cierta afinidad, lo cierto es que no son conceptos del todo homologables con los de *fábula* y *trama* propuestos por los formalistas. Según Forster, hay que entender por *story* la narración de unos hechos considerados simplemente en su secuencia temporal, mientras que *plot* alude a una narración de sucesos en la que se pone el énfasis en la relación de causalidad que existe entre ellos, con lo que se consigue un efecto estético (Forster, 1983: 92-94). Las técnicas de composición del relato se incluirían, según esta distinción, en el *plot*. Acaso más que el momento concreto en que Forster llega a desarrollar esta distinción sea el momento en que la anuncia, lo que ha llevado a relacionarla con la establecida por los formalistas. *Aspectos de la novela* es una obra integrada por una serie de conferencias dictadas en 1927, y antes de llegar a la que dedica Forster a definir los conceptos de *story* y *plot* se encuentra otra en la que un comentario margi-

nal avanza esta distinción. Se trata del pasaje en el que Forster aclara que «la base de toda novela es una historia», pero que la historia en sí no debe confundirse con el argumento; le sirve de base a éste, pero el argumento «pertenece a una categoría superior». Esta aclaración parentética se cierra precisamente con la promesa de definir y discutir el concepto de argumento «en una próxima conferencia» (Forster, 1983: 36). Llegado el momento, encontramos ya explícitamente establecida la distinción entre *story* y *plot* y vuelve Forster a insistir en la idea de que el segundo es «un aspecto muy superior» al primero (1983: 91).

En la concepción formalista del hecho literario hay que contar también con las aportaciones teóricas procedentes tanto de la lingüística de Saussure como de la de Hjelmslev (García Berrio, 1973: 34-36). Las consideraciones que hace Dámaso Alonso en el «Prólogo» de su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950) son una buena muestra de cómo la estructura del signo presentada por Saussure contribuyó a perfeccionar de algún modo el enfoque formalista de la obra literaria. Y en mayor grado aún contribuyó a este perfeccionamiento la lingüística de Hjelmslev. Para elaborar su propia teoría, este autor danés —exponente más destacado de la Escuela de Copenhague y fundador de la Glosemática— parte principalmente, y así lo reconoce en su obra *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, de los postulados de la lingüística saussureana (1971: 17), pero elimina de ellos toda muestra de psicologismo y trata de encontrar la estructura específica del lenguaje «a través de un sistema de premisas exclusivamente formal» (1971: 18), lo que le lleva a adoptar una actitud claramente inmanentista orientada por las exigencias de lo que él mismo denomina el «principio empírico» (1971: 22-23).

No puede decirse que abunden los proyectos de elaborar una teoría literaria inspirada en principios glosemáticos, pero se han producido algunos intentos interesantes. Como destaca Jürgen Trabant en su *Semiología de la obra literaria*, una de las ventajas más evidentes en este sentido es que el modelo glosemático perfila claramente un sistema en tres fases: la de la sustancia amorfa —que se corresponde con el concepto tradicional de *materia*— la de la sustancia formada y, finalmente, la de la forma (1975: 60). Este sistema trifásico remite claramente al proceso de construcción de una obra literaria desde la realidad extralingüística hasta la forma artística definitiva, que es lo que llevó a Antonio García Berrio a señalar ciertas coincidencias entre el modelo de signo propuesto por Hjelmslev y algunas consideraciones teóricas surgidas en el seno del grupo alemán de la Filosofía de la Ciencia Literaria, sobre todo las desarrolladas por Robert Petsch (1984: 35). Para Petsch, entre la forma y el contenido de una obra existe una «estrecha conexión», y por eso exige un tipo de análisis crítico que empiece examinando por separado ambos aspectos «para luego volver a examinarlos conjuntamente» (1984: 276). En el ámbito de la forma, trata este autor simplemente problemas de *composición*, pero en el del contenido el grado de complejidad aumenta, pues distingue en él tres conceptos fundamentales: el contenido *(Inhalt)* de la obra, la materia *(Stoff)* y el contenido ideal *(Gehalt)*. Con el primero de estos términos —*Inhalt*— se refiere, *grosso modo*, al referente real en el que se ha inspirado el escritor para su creación artística. En su opinión, quienes privilegian este aspecto al analizar una obra literaria se mueven todavía «en una fase precientífica», pues se limitan a describir aisladamente las acciones narradas y de este modo ponen en peligro la experiencia estética del lector (1984: 265). El siguiente concepto, la materia *(Stoff)*, remite ya al proceso de creación artística y se aproxima prácticamente hasta la identificación a la noción de material temático tal y como la usaba el Formalismo ruso, según se desprende de las palabras con las que Petsch lo presenta:

> Al hablar de *materia* o estofa en el análisis de la obra poética no se alude ya a la materia bruta que el poeta extrae de su *fuente* o saca de la *experiencia* de su propia vida, sino del *contenido* ya preformado, de la materia capaz de ser convertida en símbolo. En la *esfera poética* interesa muy poco saber lo que era esta materia antes de entrar en ella: si procede de un

> encuentro del poeta con otros hombres o de la profunda introspección de su propia alma, de una crónica, de la hoja de un periódico, del arroyo o de una poesía anterior, si es tal vez una parte o un motivo de ésta, ya se trate de un producto literario popular o una creación de la alta literatura (1984: 266).

Por último, cuando Petsch habla de contenido ideal *(Gehalt)* alude a un nivel espiritual y profundo en el que residen «los criterios y las valoraciones que el poeta, como hijo de su tiempo, desliza en su obra» (1984: 270). Se entiende así que toda obra literaria es portadora de un contenido ideal que en gran medida traduce tanto la ideología del autor como el espíritu de su época, pero sobre todo se comprende (y ahí es donde se hace difícil no evocar a Hjelmslev) que la obra adquiere su dimensión artística como resultado de una operación que consiste en dar forma a una sustancia originalmente amorfa que remite al referente real en el que la obra hunde sus raíces.

Sin duda, estas reflexiones de Petsch presentan con un mayor grado de complejidad que el que se advertía en las explicaciones de los formalistas rusos el camino que se recorre desde la fábula a la trama, y hay que tener en cuenta que los investigadores alemanes contaban dentro de su propia tradición con precedentes importantes en este sentido, autores que con bastante antelación a la escuela formalista habían insistido ya en situar en la base de la creación artística la manipulación que el artista realizaba sobre un material determinado. Baste recordar el apartado que dedica Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* a explicar el concepto de genio poético. Es muy conocida la definición que ofrece el filósofo alemán al respecto: «*Genio* es el talento (don natural) que le da la regla al arte» (1992: 216). Tras recrearse en la imagen tradicional, arquetípica, del genio, sorprendentemente Kant da un giro a su reflexión y, cuando el lector está ya convencido de que el genio no sigue reglas, sino que las ofrece, de repente el filósofo afirma que de ningún modo puede existir una obra genial sin que exista detrás una reglamentación académica:

> El genio no puede proporcionar más que rico material para productos del arte bello; la elaboración de ése y la *forma* exigen un talento formado por la academia, para hacer de aquél un uso que pueda sostenerse ante la facultad de juzgar (1992: 219).

Observaciones de este tipo siguen produciéndose en el siglo XIX, sobre todo gracias a la aparición de la poética morfológica —cuyo máximo exponente se encuentra en el modelo morfológico de Goethe— que supuso una importante alternativa al idealismo estético dominante en el período romántico y marcó una evidente continuidad con la actitud racional y analítica del pensamiento ilustrado, facilitando así el futuro desarrollo de las poéticas formalistas (Dolezel, 1997: 85-97). De este modo se entiende mejor que a comienzos del siglo XX, y con anterioridad al Formalismo ruso, un grupo de estudiosos alemanes —entre quienes destacan Otmar Schissel, Bernard Seuffert y Wilhelm Dibelius— centrara ya sus investigaciones en asuntos relacionados con la morfología narrativa. Se trata de la denominada «escuela morfológica alemana» (Bobes Naves, 1993: 116 y ss.), que no sólo tuvo una escasa difusión en Occidente, sino que, al parecer, fue incluso muy poco conocida en su propio país, y, de hecho, el grupo antes citado de la Filosofía de la Ciencia Alemana sólo conoció algunos de sus trabajos (Dolezel, 1997: 188). Quienes, a decir de Lubomír Dolezel, sí pudieron conocer bien los métodos de la poética morfológica alemana fueron los investigadores formalistas porque, al contrario de lo que sucedió en Occidente, habían sido ampliamente difundidos por la Rusia de los años veinte (1997: 188-189). Las afinidades entre estas escuelas son claras si se piensa que los teóricos alemanes, al mostrar un gran interés en recuperar la tradición retórica y abordar los problemas referentes al relato desde los conceptos de *dispositio* y *compositio*, ofrecieron sobre todo explicaciones formales y de este modo

iniciaron los estudios de morfología narrativa (Bobes Naves, 1993: 118). En una libre interpretación del sistema de la retórica clásica reservaban el nivel de la *compositio* para los problemas relacionados con «la estructuración artística de la materia *(Stoff)* narrativa», mientras que la *dispositio* remitía al orden «lógico» de los acontecimientos narrados (Dolezel, 1997: 181). Se hace evidente así cómo la escuela morfológica alemana anticipa la concepción formalista de la *fábula* como material en bruto y la *trama* como construcción artística (Dolezel, 1997: 190; Bobes Naves, 1993: 119).

Cuando hacia los años sesenta empiezan a ser conocidos en Occidente los textos de los formalistas rusos —debido, principalmente, a la labor de divulgación llevada a cabo por Viktor Erlich, pero también a la valuosísima aportación de Tzvetan Todorov y Julia Kristeva—, los estudios narratológicos experimentan un sensible crecimiento, tanto cuantitativo como cualitativo, gracias a que las líneas de investigación abiertas por los autores eslavos se convierten en un importante estímulo para los principales narratólogos del momento, especialmente los de la Escuela francesa. Los postulados básicos del proyecto formalista son acogidos con entusiasmo y encuentran así una merecida continuidad en el sentido exacto de este término, pues no se repite lo heredado sin más, sino que se prosigue lo comenzado, sometiéndolo a revisión y ampliándolo notoriamente. Y dentro del legado formalista, la pareja conceptual *fábula-trama* recibe una atención especial e inspira otras distinciones equivalentes que, en la mayoría de los casos, varían entre sí tan sólo por cuestiones terminológicas porque, en el fondo, sirven todas a una misma finalidad, que es la que refiriéndose a la correlación original destaca Antonio Garrido Domínguez: «permite al estudioso valorar en su justa medida la manipulación ejercida por el escritor sobre el material y, en definitiva, su nivel artístico» (1996: 39). En este contexto hay que entender la distinción propuesta por Todorov entre *historia* y *discurso* —introducida antes por E. Benveniste en el ámbito de la lingüística, según reconoce el mismo Todorov (1989: 109)—, o la de Genette entre *historia*, *relato* y *narración*, especialmente acertada por incorporar un tercer componente —la *narración*— que es precisamente el que permite apreciar el trabajo del escritor, pues con él se alude «al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce» (Genette, 1989: 83).

La solución triádica se repite en Cesare Segre, que distingue entre *fábula*, *intriga* y *discurso* (1976: 14-15), y también en Mieke Bal, para quien la estratificación del texto narrativo en *texto*, *historia* y *fábula* permite explicar al investigador «los efectos específicos» que ese texto provoca en sus lectores (1995: 14, 19). Y antes que estos dos últimos autores, y también antes que Genette, ya había distinguido Roland Barthes tres niveles de descripción en una obra narrativa: el de las *funciones*, el de las *acciones* y el de la *narración* (1970: 15). Lo interesante, en cualquier caso, es aceptar que, como el mismo Roland Barthes afirma, «cualquiera que sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias» (1970: 15).

Acaso podría resumirse lo más destacado de este recorrido por la concepción formalista del hecho literario aprovechando la terminología que, apoyándose en los trabajos de Janos S. Petöfi y Rudolf Carnap, utiliza Tomás Albaladejo Mayordomo en su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Afirma allí Albaladejo Mayordomo que la poética formalista logró que el análisis del contenido de una obra dejara de localizarse en el ámbito de la *extensión* (el de la realidad exterior al texto) y se trasladara al de la *intensión* (el de la realidad intratextual). Más concretamente: logró que pasara a tener una importancia capital para la teoría y la crítica literarias «la intensionalización de la extensión» o conjunto referencial (1998: 50-51). Es durante el proceso de intensionalización cuando el escritor activa ciertos mecanismos para incorporar al texto (es decir: para configurar literariamente) la realidad extratextual.

b) *La motivación*

Aristóteles señaló que los materiales de la fábula (los acontecimientos) deben vincularse siempre siguiendo tres criterios: el de la verosimilitud, el de la necesidad (o causalidad) y el del decoro. Esta idea llevó a los formalistas a hablar —influidos también por los trabajos de Alexander Veselovski— de los *motivos* (las unidades mínimas del material temático) y de la *motivación* (la relación que permite unir los distintos motivos entre sí). La motivación —que remite a la idea de que los distintos motivos de una obra tienen que estar justificados— englobaría los tres criterios a los que aludía Aristóteles: verosimilitud, necesidad causal y decoro. En este campo de investigación, Tomashevski (1980: 199) distinguía dos momentos claves en el proceso literario: la elección del tema (nivel de la *inventio*) y su elaboración (nivel de la *dispositio* y de la *elocutio*). Y es que, con mucha antelación a los teóricos de la estética de la recepción, Tomashevski tenía muy en cuenta el papel del lector, pues sabía que uno de los requisitos que debía cumplir la obra era la de resultar interesante. Por eso le parecía esencial la elección del tema y llegó a afirmar categóricamente: «No basta elegir un tema interesante; hay que mantener el interés estimulando la atención del lector. El interés atrae, pero la atención retiene» (Tomashevski, 1980: 201).

Según Tomashevski, la obra literaria está dotada de unidad cuando ha sido construida a partir de un único tema, entendiendo por tema la unión del material verbal de la obra. Tema es, pues, un concepto acumulativo, implica la acumulación de motivos. En realidad, existe una doble posibilidad: escoger un tema global que dé coherencia a la obra, o escoger un tema para cada parte de la obra. Cuando ocurre esto último, puede procederse a la descomposición de la obra en partes y advertir cómo cada parte gira en torno a un tema que puede ser descompuesto en motivos, que son «las partículas más pequeñas del material temático» (Tomashevski, 1980: 203). Los motivos son las partes no descomponibles. Combinados entre sí, «constituyen el armazón temático de la obra» (Tomashevski, 1980: 203). Así, recuperando la distinción fábula/trama, puede decirse que la fábula es el resultado de considerar los motivos en sucesión cronológica y manteniendo una lógica de causa-efecto, mientras que la trama es el conjunto de esos mismos motivos pero dispuestos respetando el orden que siguen en la obra.

c) *Vladimir Propp:* Morfología del cuento *(1928)*

En rigor, Vladimir Propp no puede ser considerado uno de los formalistas rusos, pero desarrolló su actividad crítica paralelamente a los formalistas. Fue mundialmente conocido gracias a *Morfología del cuento* (1928), estudio de un *corpus* de cien cuentos folclóricos (o maravillosos) rusos.

Propp se basa en la descripción de los acontecimientos y en los agentes que llevan a cabo las acciones; se mueve, por tanto, en el nivel de la fábula, no de la trama. Acepta la noción de *motivo* en la que se basaban los estudios de Veselovski, pero sólo la acepta en el sentido de que es necesario encontrar unidades mínimas porque para describir el todo primero hay que describir las partes. Sin embargo, no le convencen los ejemplos de lo que para Veselovski eran motivos porque lo que éste presenta no son en realidad motivos indescomponibles, sino frases que sí pueden descomponerse en otros motivos. Aunque fueron los formalistas quienes hablaron primero de motivos y funciones, fue Propp quien mostró la operatividad de estos conceptos en el ámbito del relato. Y lo hizo llevando a cabo un estudio comparatista, buscando unidades temáticas que se repiten en diversas obras. Para Propp, el motivo puede formularse con una sola palabra o con una sola frase, pero no hay que identificar sistemáticamente motivo con frase porque una frase puede contener va-

rios motivos. Por eso Propp prefiere hablar de *función*. Este concepto se consagró luego en el campo de la narratología porque fue aprovechado por estructuralistas como A. J. Greimas y Claude Bremond.

Antes de Propp, se hacían o bien clasificaciones de cuentos (basándose en los temas) o bien descripciones, pero nadie había realizado ambas operaciones en una misma metodología. Propp clasifica y describe. Presenta las deficiencias y problemas de clasificaciones temáticas (que le parecen demasiado arbitrarias porque cada autor habla de un tema distinto para el mismo cuento), y propone una clasificación a partir de los motivos. Para Propp, el motivo es la unidad narrativa indivisible, y cuando varios motivos se entretejen constituyen un tema, de modo que todo tema puede dividirse en motivos (es un análisis en constituyentes inmediatos). Propp pudo comprobar cómo los cuentos folclóricos se caracterizaban por la presencia de unos mismos motivos esenciales o ciertos motivos que tenían una misma función.

En la *Morfología del cuento*, lleva a cabo una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas. Pero se centra en la constitución de la fábula, no de la trama. De modo que Propp inaugura el análisis del texto narrativo como historia, no como discurso. Atiende al contenido narrado y no al modo de narrarlo. De hecho, se separa de los formalistas cuando afirma que no le interesa estudiar los procedimientos formales del arte del cuento, sino descubrir las leyes de su estructura. El análisis del texto narrativo como historia exige una descripción de los acontecimientos (de las funciones), establecer un modelo actancial (o sea, presentar los agentes que llevan acabo las acciones y señalar las relaciones que mantienen entre sí) y estudiar el espacio y el tiempo.

Propp redujo a 31 funciones todas las alternativas posibles de acciones que podían desempeñar los personajes en los cuentos maravillosos. La aparente multiplicidad de historias queda así reducida a un número limitado. No se dan siempre todas las funciones en cada cuento, pero las que se dan respetan con mucha frecuencia el orden señalado por Propp, que enumeró sus funciones según un orden de aparición que se guía por una necesidad lógica y estética. Se dan ausencias de funciones y también repeticiones, pero lo interesante es observar la regularidad con que se suceden las funciones siguiendo un mismo orden siempre. Los cuentos que presentan las mismas funciones son para Propp cuentos de un mismo tipo. El punto de partida de esta investigación se encuentra en un interesante descubrimiento. Tras comparar varios cuentos, Propp descubre que puede hablarse de ciertas constantes (unas mismas acciones básicas que se repiten en los distintos cuentos) y de ciertas variables (los nombres de los personajes que llevan a cabo la acción y los nombres de los lugares donde ésta transcurre).

Pueden verse, a modo de ejemplo, funciones de cuentos distintos:

1. El rey da un águila a un valiente. El águila se lleva al valiente a otro reino.
2. El abuelo de Sutchenko le da un caballo. El caballo se lleva a Sutchenko a otro reino.
3. Un mago da una barca a Iván. La barca se lleva a Iván a otro reino.

En este caso, está claro cuál es la constante: alguien da algo a otro y ese objeto es responsable de que su poseedor cambie de lugar. En cuanto a las variables, tampoco hay ninguna duda: los nombres concretos.

Propp establece por primera vez una analogía entre frase lingüística y estructura narrativa. Dice que todo el contenido de un cuento puede enunciarse con frases cortas como «Los padres parten hacia el bosque» o «Los padres prohíben a sus hijos salir fuera». Los predicados reflejan la estructura del cuento: Partida y Prohibición, respectivamente. Los sujetos,

complementos y demás partes de la oración definen los acontecimientos, la historia concreta, los detalles específicos.

Lo que Propp está haciendo al llevar a cabo esta investigación es demostrar que pueden estudiarse los cuentos a partir de las acciones que en ellos desempeñan los personajes. Su descubrimiento clave fue observar cómo muchas funciones se repiten de manera asombrosa en los distintos cuentos. Entonces comprendió Propp que la pregunta importante era: «¿qué hacen los personajes?», puesto que la respuesta a esta pregunta determina la función constante, mientras que otras cuestiones —como *¿quién lo hace*?, o *¿cómo lo hace?*— son accesorias y remiten a variables.

Hay que entender que las funciones son los elementos constantes del cuento. Propp las identifica con las acciones de los personajes, siempre y cuando estas acciones sean relevantes en el desarrollo de la trama. Además, advierte este investigador que es muy importante atender a la significación de las acciones o funciones en la historia, pues acciones idénticas pueden tener significaciones distintas (no es lo mismo que se casen el héroe y la heroína que se casen otros personajes, por ejemplo).

El análisis de Propp presupone que es posible remontarse hasta un hipotético cuento primario del que proceden todos los demás cuentos: trata de reducir todos los cuentos a uno solo. Veánse ahora algunas de las 31 funciones señaladas por Propp, teniendo antes en cuenta que siempre se parte de una situación inicial en la que se presenta a los miembros de una familia, entre quienes está el futuro protagonista:

1. El protagonista tiene que alejarse de su casa por alguna razón.
2. Recae sobre el protagonista una prohibición.
3. Se transgrede la prohibición.
4. Aparece un antagonista que intenta obtener noticias sobre el protagonista y pide información.
5. El agresor recibe la información solicitada.
6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.
7. La víctima se deja engañar, etc...

Dentro de cada función hay varias alternativas. Por ejemplo, la función 6 puede realizarse de tres modos: el agresor actúa tratando de persuadir o utiliza medios mágicos o utiliza otros medios engañosos o violentos.

Propp insiste en que, desde un punto de vista estructural, no importa la identidad de quien realiza la acción: importa sólo la acción en sí (la función). Por ejemplo, dadas estas dos funciones: «Un dragón rapta a una princesa» y «Un diablo rapta a un campesino», el hecho de que los personajes (el que rapta y la víctima) sean diferentes en cada caso no importa desde un punto de vista estructural. Lo importante es la función del rapto.

Por otra parte, el orden en el que se suceden las funciones no es —según Propp— azaroso, sino que tiene sus leyes y por eso se sigue siempre un orden idéntico. Aunque no siempre aparezcan todas las funciones y aunque a veces haya funciones repetidas, lo importante es la regularidad con que unas siguen a otras, de modo que hay unas leyes, una lógica que regula el orden de aparición de las acciones en el relato. Propp demuestra incluso que pueden agruparse algunas funciones por parejas, pues hay casos en los que siempre que aparece una función aparece también la otra acto seguido. Este tipo de observaciones conducen hasta una evidente deducción: el autor es libre en su creación de utilizar ciertos aspectos, pero otros le vienen ya casi impuestos por la lógica de las acciones. Por ejemplo: no puede decidir el orden de las funciones. Tampoco es libre al escoger las características de ciertos personajes, pues algunas están ya prefijadas por la función que éstos tienen que realizar, de

modo que si el narrador necesita para su historia esa función determinada tendrá que respetar ciertas cualidades del personaje que ha de llevarla a cabo. Otra cuestión que limita la libertad creativa es que existe cierta dependencia entre la situación inicial y las funciones siguientes. Sin embargo, en otros aspectos sí es el autor absolutamente libre. Por ejemplo: puede elegir las funciones que quiere que aparezcan en su relato y omitir las que no le interesan, o escoger los nombres de los personajes.

Además de esta perspectiva sintagmática de presentación de funciones y encadenamiento de las mismas, Propp ofrece una perspectiva paradigmática que atiende al reparto de las funciones entre los distintos personajes. Así, afirma que las 31 funciones se reparten lógicamente entre 7 actantes o agentes: agresor (el malvado), donante (el que provee del objeto mágico al héroe), auxiliar (el que ayuda al héroe), princesa (personaje buscado), mandatario (el que envía al héroe), héroe (personaje principal), falso héroe (especie de impostor o contrincante del héroe). Estos agentes son considerados por Propp «esferas de acción». Es decir, no los valora como personajes individuales, sino como categorías. Lo que quiere indicar al hablar de «esferas de acción» es que existen varias alternativas para actuar en cada personaje. Por ejemplo, en la esfera de acción del agresor cabe la posibilidad de realizar una fechoría, o de luchar contra el héroe, o de perseguir al héroe.

Conviene advertir la diferencia entre las dos perspectivas adoptadas por Propp en su investigación: la *perspectiva sintagmática* (que le lleva a ofrecer una visión del cuento como simple sucesión lineal de 31 funciones que se encadenan siguiendo un orden causal y teniendo en cuenta factores estéticos) y la *perspectiva paradigmática* (desde la que ofrece una visión del cuento como un pequeño drama integrado por 7 actantes). Siguiendo ambos caminos, llega Propp a una importante conclusión, en gran medida corroborada por las investigaciones del folclorista Alexander Veselovski: en el ámbito del cuento maravilloso existen unos esquemas fijos que han sido transmitidos de generación en generación, fórmulas fijas que pueden ir modificándose según el sentido que se les quiera dar en cada momento. Propp prevé también que, con el tiempo, se podrá hacer con la literatura contemporánea lo mismo que él ha hecho con cuentos folclóricos de la Edad Media, porque, aunque parezca que la literatura contemporánea es más rica, más variada y más compleja en sus temas, el tiempo acaba simplificándolo todo y se impondrá también en este ámbito un análisis basado en el esquematismo y la repetición.

Las ideas de Propp tuvieron una importante trascendencia porque tanto su metodología como sus conceptos principales inspiraron a algunos de los más importantes narratólogos, entre quienes cabe destacar a Claude Bremond, A. J. Greimas, Tzvetan Todorov y también al antropólogo Claude Lévi-Strauss, que aplicó la metodología de Propp al estudio de varios relatos míticos.

1.3. Críticas al Formalismo

El Formalismo recibió muchas críticas, pero la mayoría de ellas no suponían un abierto rechazo de las aproximaciones formalistas, sino una denuncia de su insuficiencia. A menudo se aceptaba el rigor que un análisis formal de las obras garantiza, pero no se permitía que se prescindiera de ciertos factores que, aun siendo externos a la obra, condicionan claramente su estructura y, por tanto, la explican. Por eso otorgaban al método formal únicamente un valor auxiliar; lo concebían como un interesante punto de partida que tiene que ser luego rebasado para llegar a la verdadera esencia de la obra. Ésta es la opinión de algunos de los principales protagonistas de una célebre discusión acerca de problemas metodológicos que tuvo lugar precisamente en pleno desarrollo de la escuela formalista rusa. Fue la opinión

defendida por un marxista como Trotski durante la polémica, y también, en gran medida, por Mijail Bajtin.

Con su *Literatura y revolución* (1924), Trotski se convirtió en uno de los máximos responsables del fin de la Escuela Formalista en Rusia, pero esto no impidió que reconociera, aunque matizándolo, el mérito de las investigaciones formalistas. Para comprobarlo, basta con leer «La escuela formalista de poesía y el marxismo», uno de los ensayos recogidos en esa obra que fue determinante en el proceso de desintegración del Formalismo. Con claridad se advierte allí cómo para Trotski el formalismo era un movimiento superficial y reaccionario, inconsistente y pueril, pero cuyas investigaciones podían ser útiles, e incluso necesarias, si se les reconocía «su carácter parcial, fragmentario, subsidiario y preparatorio», es decir, si se le concedía al método formal «sólo un valor accesorio, instrumental y técnico, semejante al de la estadística para la sociología o el microscopio para la biología» (1969: 110). Y en otro trabajo recogido en esa misma obra explica Trotski cómo el tipo de crítica literaria defendida por el marxismo es perfectamente compatible con el análisis de los aspectos formales: «un criterio social no excluye en absoluto la crítica formal; por el contrario, se complementa perfectamente con ella, es decir, con el criterio técnico» (1969: 37-38).

El mismo año en que aparecía *Literatura y revolución* (1924) elaboró Bajtin, aunque no llegó a publicarlo entonces, un importante trabajo para la revista *El contemporáneo ruso* en el que cuestionaba los procedimientos del método formal o morfológico en términos parecidos a los de Trotski; es decir, denunciando su insuficiencia, pero renonociéndoles algún mérito. Para Bajtin, los formalistas eran un extremismo indeseable que representaba «la moda del cientifismo, de la erudición superficial, del tono sabio precipitado pero seguro de sí mismo», y advertía de los peligros que conllevaba la urgencia de teñir de rigor científico los estudios artísticos: «la tendencia de construir una ciencia a cualquier precio y lo más rápidamente posible conduce a un gran descenso del nivel de la problemática, al empobrecimiento del objeto sometido a estudio» (1989: 14). Pese a estas reticencias, aceptaba que las investigaciones formalistas suponían un gran avance —un avance que llegó a calificar de «incontestable» (1989: 14)—, si se las comparaba con la «charlatanería» característica del período anterior al Formalismo, y, en definitiva, lo único que de veras lamentaba era que la posición científica adoptada por los formalistas resultara insatisfactoria al estar orientada sólo y exclusivamente hacia la materia artística, hacia la forma que el artista da a esa materia, al modo como decide organizarla. En el caso concreto del arte literario, esta concepción metodológica —que Bajtin denomina «estética material» (1989: 18)— se centra, lógicamente, en el material verbal, en la palabra, y recibe su principal apoyo del ámbito de la lingüística. Abordar las obras literarias analizando únicamente aspectos formales era para Bajtin un enfoque erróneo; a su juicio, era necesario «tomar también en consideración el contenido, cosa que nos permitirá interpretar la forma de un modo más profundo que el hedonista simplista» (1989: 21). Su denuncia, por tanto, como la de Trotski, va encaminada a demostrar la insuficiencia de un estudio formalista, aunque queda atenuada con el reconocimiento explícito de la indudable utilidad de un formalismo bien entendido, que es el que se aplica al análisis de las técnicas utilizadas por los escritores durante la composición de sus obras y da paso luego —porque es sólo un medio, y no un fin en sí mismo— a otro tipo de aproximaciones que permiten abordar los textos literarios en toda su complejidad. Lo que demuestra que Bajtin confía en la utilidad de un estudio formal, pero a la vez conoce muy bien cuáles son los límites de su aplicación, de ahí que, en opinión de este semiólogo soviético, el formalismo podía llegar a ser productivo «en el estudio de *la técnica de la creación artística* (pero solamente ahí)» (1989: 19).

En 1928, Tinianov y Jakobson redactan ocho tesis que suponen el último coletazo formalista, en el que se defiende un estudio, ya no tanto centrado en técnicas literarias

como en la evolución literaria. Estas tesis supusieron, además, el comienzo del Estructuralismo checo.

2. **Estructuralismo checo**

2.1. El Círculo Lingüístico de Praga

Cuando el Formalismo fue sofocado en Rusia, su línea de investigación fue continuada por el Círculo Lingüístico de Praga, que dio paso al Estructuralismo checo. A partir de 1927, aproximadamente, el acercamiento a la literatura por parte de los formalistas era cada vez más de tipo estructuralista, de modo que se superó la idea inicial de Shklovski según la cual la obra literaria no es más que la suma de todos sus mecanismos, y se pasó a concebir la obra, no como una suma de mecanismos, sino como un todo organizado, compuesto de distintos factores interrelacionados.

La transición del Formalismo al Estructuralismo está marcada por el breve manifiesto de Tinianov y Jakobson titulado «Problemas de los estudios lingüísticos y literarios» (1928), donde aparecen formuladas ocho tesis que, en gran medida, marcan el final de la investigación formalista y el principio del Estructuralismo. En este sentido, algunas cuestiones planteadas en estas tesis merecen ser destacadas:

— Se defiende la complementariedad del estudio sincrónico y el diacrónico.
— Se reconoce que la historia de la literatura está íntimamente ligada a otras series históricas y que cada una de estas leyes tiene sus propias leyes estructurales.
— Se acepta que es posible introducir elementos extraliterarios si son considerados desde el punto de vista funcional.
— Se afirma que la evolución literaria está regida por leyes inmanentes, pero se advierte que es necesario poner en relación la serie literaria con otras series sociales.

Antes de estas tesis, ya los formalistas habían manejado en su última etapa dos conceptos que marcaban la dirección estructuralista: el concepto de *sistema* y el de la *dominante*. Estos conceptos están estrechamente vinculados, pues lo que se afirma es que la obra literaria es un sistema de elementos jerarquizados porque hay un elemento dominante y el resto son subordinados. Como vemos, se pasa de la idea de Shklovski de la obra como una suma de elementos a la idea de Tinianov de la obra como una estructura organizada en la que se establece una jerarquía de factores bajo la hegemonía de la dominante.

El principal responsable de que se conociera el método formal en Checoslovaquia fue Roman Jakobson. Ex presidente del Círculo Lingüísticio de Moscú, este investigador se exilió en 1920 a Praga. Los estudios formalistas que Jakobson aplicó a algunos problemas de la prosodia checa fueron revolucionarios y suscitaron una fuerte polémica de la que nació el Círculo Lingüístico de Praga. La primera reunión se celebró el 6 de octubre de 1926. Es decir: se celebró cuando aún no había cesado la actividad de los formalistas, que se mantienen más o menos firmes en sus postulados hasta 1930, de modo que durante algunos años coinciden Formalismo ruso y Círculo Lingüístico de Praga

Los representantes del Estructuralismo checo unificaron en sus teorías las ideas procedentes del Formalismo y la lingüística de Saussure, influjo este último que ha sido a veces discutido pero que parece evidente. El primer fruto importante del Círculo Lingüístico de Praga es sin duda la redacción de las tesis de 1929. Muchas de estas tesis fueron formuladas personalmente por Jakobson, aunque recogían el sentir colectivo del Círculo. Lo cierto es que

carecieron de trascendencia fuera de Checoslovaquia y de Polonia. De todos modos, pronto se convirtió el Círculo Lingüístico de Praga en un centro vital de los estudios lingüísticos y literarios en el ámbito europeo. Estaba constituido por diversos estudiosos del lenguaje y de diversas manifestaciones próximas al lenguaje (poesía, folclore, etc.). Aunque, en realidad, los estudios que se llevan a cabo en la Escuela checha abarcan el arte, la cultura y la sociedad. Los miembros más destacados de esta escuela fueron: Roman Jakobson, Vilém Mathesius (fundador y presidente), Havránek, Jan Rypka, B. Trnka, Pëtr Bogarytëv, Cizevskij, Jan Mukarovski, Trubetzkoy, René Wellek. Hay que añadir a esta nómina el nombre de Boris Tomashevski, pues también este formalista ruso participó en varias reuniones del Círculo. Por esta lista se deduce que el Círculo Lingüístico de Praga era el resultado de una simbiosis entre filólogos rusos y filólogos checos. De todos ellos, la figura principal fue el filósofo Jan Mukarovski, y precisamente esto explica que la Escuela de Praga diera un enfoque notoriamente filosófico a los estudios literarios.

El Círculo Lingüístico de Praga continuó la tradición del Formalismo ruso y entre los maestros que reconocieron como fuente de sus teorías había muchos que también habían sido los maestros de los formalistas, como es el caso de Broder Christiansen, de Edmund Husserl, de Karl Bühler y de Ferdinand de Saussure. Pero, a la vez, el Estructuralismo checo supuso una revisión del Formalismo clásico de la *Opojaz*. De hecho, la revisión del Formalismo se había hecho ya en el seno de la escuela formalista, sobre todo con las tesis Tinianov-Jakobson, que —según se ha visto ya— cambiaron el signo formalista del Formalismo al exigir la atención a factores extraliterarios y poner en relación la literatura con otras series históricas. La Escuela de Praga, en su revisión del Formalismo, quiere superar dos factores: el análisis meramente sincrónico y la inmanencia descriptiva. Los checos prefieren complementar sincronía y diacronía. Creen que hay que cruzar los ejes sincrónico y diacrónico del lenguaje para entender el funcionamiento del habla en un momento dado.

El Estructuralismo literario nacido en el seno de la Escuela de Praga tardó bastante tiempo en divulgarse por Occidente. Se conocieron antes las ideas de Jakobson expuestas en su conferencia «Lingüística y Poética» (1958), donde se formula la célebre teoría de la función poética del lenguaje. Las tesis de Jakobson parecieron en los años sesenta totalmente innovadoras, pero no lo eran porque, en realidad, estaban basadas en ideas que ya habían sido formuladas tanto en el seno del Círculo Lingüístico de Moscú como en el de Praga. El mismo Jakobson había hablado ya de la función poética en 1921, en un trabajo sobre la nueva poesía rusa. Distinguía allí entre la función comunicativa (la habitual en el lenguaje cotidiano) y la función estética (o de la autonomía del signo), y afirmaba ya que «la poesía es el lenguaje en su función estética». Luego Mukarovski defendió esta misma idea en una conferencia dictada en 1936, en el IV Congreso Internacional de Lingüística. Pero ya antes, las tesis que el Círculo Lingüístico de Praga formula en 1929 se hacen eco de esta cuestión, pues la tercera de estas tesis (la 3c) se ocupa de las funciones de la lengua y se refiere a la función poética como aquella que tiende a poner de relieve el valor autónomo de los signos. Esta tesis plantea una diferencia: la función comunicativa orienta el lenguaje hacia el significado, mientras que la función poética orienta el lenguaje hacia el signo mismo, hacia el significante. Esta tesis implica que todo lo que en la lengua de comunicación cotidiana se hace de forma automática pierde ese automatismo en la lengua poética porque en ésta el poeta se encarga de que todo sea consciente o deliberado. Esta perspectiva funcionalista tiene como precedente a Karl Bülher (psicólogo de Viena), quien en 1918 habló ya de las tres funciones del lenguaje: expresiva, apelativa y referencial. Jakobson añadía en 1921 la función estética, y exactamente lo mismo hará Mukarovski en 1936, sólo que Mukarovski estructuró mejor sus ideas y las pronunció frente a un auditorio que no conocía las ideas de Jakobson. Sin embargo, Mukarovski no aportó nada nuevo a la hora de explicar cómo actuaba y se manifes-

taba la función poética. Era preciso averiguar los artificios de que se servía el poeta para llamar la atención sobre el mensaje en sí mismo y no sobre el contenido, y Mukarovski se limitó a repetir lo que ya habían dicho los formalistas con su teoría de la desautomatización. A saber: que, al causar un efecto sorpresa o de extrañamiento *(ostranenie)*, el poeta obliga a fijarse en la forma del mensaje y provoca un placer estético.

Las tesis de 1929 del Círculo Lingüístico de Praga sí trataban de explicar cómo se manifestaba la función poética. Señalaban como principales agentes que contribuían a atraer la atención sobre la manera de formularse el mensaje los siguientes:

- En el nivel fonológico y afectando en cierta manera también al nivel morfológico: la rima, que produce una sensación de extrañamiento respecto del lenguaje cotidiano.
- En el nivel léxico: el extrañamiento se consigue apartándose del vocabulario empleado en la tradición poética inmediata o bien desviándose deliberadamente de las selecciones habituales en la lengua común.
- En el nivel sintáctico: las construcciones menos frecuentes e incluso aquellas que estén en el límite de la agramaticalidad provocan un efecto poético inmediato porque llaman la atención sobre la forma del mensaje.

Como vemos, todas estas ideas se basan en la concepción de la lengua literaria como desvío o como desautomatizadora de la estándar, aunque, en rigor, la oposición no se establece entre lengua estándar y lengua literaria, sino entre función comunicativa y función poética.

En 1958, Jakobson trató de presentar desde un solo principio (el de la recurrencia) cómo se manifestaba la función poética. Es curioso advertir cómo Jakobson, que fue junto con Tinianov quien cambió el enfoque formalista del Formalismo con las tesis de 1928, difundió luego por Europa occidental la versión más formalista del Estructuralismo. La prueba más evidente de la inmanencia descriptiva divulgada por Jakobson se encuentra en el análisis que hizo este autor, junto con Lévi-Strauss, del poema *Le Chats*, de Baudelaire.

Como se dijo antes, la figura más destacada del Estructuralismo checo fue Jan Mukarovski, que intentó trasladar al campo de la Estética dos conceptos clave que provienen del análisis del lenguaje: el concepto de *estructura* (basado en la idea de que un todo se define por la interrelación de sus partes) y el de *función* (cada elemento desempeña una función en la estructura, y esa función viene determinada por el conjunto limitado de operaciones posibles). No es extraño así que el Círculo Lingüístico de Praga se definiera como estructuralista y funcionalista. En realidad, Estructuralismo y Funcionalismo van unidos, pues la estructura no puede prescindir de las funciones: la función es la tarea que desempeña cada elemento dentro de la estructura. En el caso de la Escuela de Praga, lo que se postula es un Estructuralismo dinámico, pues se afirma que las relaciones entre los elementos del sistema pueden ir variando. Además, Mukarovski advierte que la estructura no es sólo la construcción de una obra poética aislada, sino también las relaciones de la obra con todo lo que la rodea y con lo que entra en contacto. En realidad, para Mukarovski la estructura no es una realidad empírica, sino un modelo fenomenológico incrustado en la conciencia social de la colectividad. Por eso atiende a estos dos puntos: análisis inmanente del objeto o del material artístico, y función social que desempeña el arte y los fenómenos estéticos en general. Es decir, Mukarovski respeta la autonomía del arte en tanto que organización semiótica con un funcionamiento propio (y ahí cabe hablar de cierto enfoque formalista), pero al mismo tiempo quiere estudiar las leyes generales que permiten integrar el proceso del arte en un proceso histórico general y evolutivo. Para Mukarovski, la Poética es una rama de la Semiótica

más que de la Lingüística. Si se acepta esto, hay que reconocer que un estudio sólo inmanente de la obra literaria es insuficiente, que es preciso prestar atención, además de a los factores propiamente textuales, a otros factores extraliterarios.

En un principio, el Estructuralismo checo, todavía muy próximo al Formalismo, consideraba que del mismo modo que para el Estructuralismo lingüístico el objeto de estudio es la lengua, y no sus manifestaciones individuales (el habla), el objeto de estudio del estructuralismo literario no tenía que ser las obras concretas, sino la literariedad. Luego Mukarovski evolucionará y ya no tendrá por objeto de estudio la literariedad, puesto que incluye también elementos extraliterarios, siempre y cuando éstos se estudien como componentes de una estructura estética. Es decir, Mukarovski considera un error metodológico reducir una obra literaria a su sustrato verbal y también considera un error identificar la literatura con la literariedad. Cuando tradujo al checo el trabajo de Shklovski «Sobre la teoría de la prosa» elogió muchas aportaciones del crítico ruso, pero lamentó que se interesara solamente por aspectos textuales porque consideraba que este método limitaba excesivamente la esfera de un análisis literario. Para Mukarovski, incluso el contenido ideológico o emotivo de la obra literaria (que no interesaba a los Formalistas) es objeto legítimo del análisis crítico, puesto que es también un componente de la estructura estética. De este modo, el Formalismo puro cede ante el Estructuralismo, que prefiere concebir la obra como un sistema, un todo dinámicamente integrado. La idea clave en este sentido es que una obra artística no es una suma de elementos aislados, sino un sistema, un todo coherente formado por varios elementos interrelacionados entre sí. Este principio estructuralista fundamental se hizo compatible con otros principios semiológicos de carácter semántico y pragmático. El Formalismo había dejado de lado la cuestión del significado de la obra, ignorando así el elemento referencial (todo era considerado un aspecto de la forma, incluso el fondo); sin embargo, los estructuralistas checos, al acercarse a la Semiótica, incorporan los componentes semántico y pragmático que olvidaron los formalistas, lo que supone un claro enriquecimiento.

Está claro que la Escuela de Praga es impulsora del Estructuralismo y de la Semiología literaria. Del mismo modo que los formalistas supieron corregir sus propias ideas para encaminarlas hacia el Estructuralismo (así lo prueban las tesis de 1928), los estructuralistas chechos evolucionaron hacia la Semiología al reconocer que el arte es un hecho ideológico que debe integrarse en el contexto social (algo parecido estaba pasando en el Círculo Lingüístico de Copenhague, fundado en 1934 por Louis Hjelmslev). Se advierte así claramente la línea evolutiva Formalismo-Estructuralismo-Semiótica.

2.2. JAN MUKAROVSKI: DEL *ARTEFACTO* AL *OBJETO ESTÉTICO*

La mayoría de las ideas desarrolladas por la teoría literaria contemporánea se encuentran ya apuntadas en las reflexiones semiológico-estructurales de Jan Mukarovski. Este investigador parte para sus estudios de la convicción, siguiendo a Tinianov, de que el estudio inmanente del texto es imposible. Los formalistas, en cambio, se obstinaron en dirigirse a la cosa misma, al objeto literario, prescindiendo de todo tipo de determinantes externos: reivindicaban un discurso inmanente sobre lo literario. Mukarovski criticó siempre este enfoque exclusivamente inmanente apelando a lo social como contexto y destino de la función del arte y de la literatura. De ahí que Jordi Llovet (1977) discrepe de quienes afirman que Mukarovski fue víctima de la misma censura que los formalistas rusos por parte de la voz oficial del marxismo. Mukarovski sabía proceder al análisis específico de lo artístico (de la literatura, del cine, etc.), pero sin olvidarse nunca de tener en cuenta una perspectiva histórica, es decir, sabía poner en paralelo la evolución artística con la evolución histórica de la

sociedad, pues aunque sólo los hechos de la sincronía constituyan un sistema, sólo los hechos de la diacronía explican por completo el funcionamiento de tal sistema. En otras palabras: la descripción sincrónica no puede excluir absolutamente la noción de evolución, pues mientras se describe un sistema se es consciente de que ese sistema va a desaparecer y se está formando uno nuevo.

Desde la perspectiva de Mukarovski, todo hecho literario es el resultado de dos fuerzas: la dinámica interna de la estructura y la intromisión en ésta de elementos externos que pueden determinar su evolución. La obra de un escritor —asegura Mukarovski— es el resultado de la interrelación entre el estilo, el ambiente y la personalidad; por tanto, un análisis literario tendrá que tener en cuenta estos aspectos. No interesa sólo un nivel de análisis de la forma, sino también del significado (un nivel semántico), para lo cual es necesario atender a aspectos que tienen que ver con la sociología, con la psicología, con la política, etc. Es obvia la reacción de Mukarovski contra el inmanentismo radical de los formalistas. Convencido de que la obra de arte no es sólo fuente de placer estético, sino también reflejo de una compleja interacción de factores exteriores al arte (desarrollo de la sociedad, etc.), defiende una síntesis entre el análisis formal e inmanente de los formalistas y la tradición sociológica e historicista. Lleva a cabo esta defensa porque, en su opinión, el signo estético es siempre fuente de información, no es un signo autónomo creado para sí mismo, sino para la comunicación con los demás. En el campo concreto de la literatura esto significa que la obra literaria tiene una función comunicativa (es portadora de un significado para los demás) y una función poética (reclama la atención hacia la forma del mensaje).

En efecto, en su superación del inmanentismo formalista y evolución hacia la perspectiva semiótica, Mukarovski asegura que «una obra de arte es al mismo tiempo un signo, una estructura y un valor», y llama la atención especialmente sobre el hecho de que «al lado de su función de signo autónomo, la obra artística tiene otra función más, la función de signo comunicativo» (1977: 35, 37). En «El arte como hecho semiológico» (1936) escribe el autor checo:

> [...] el estudio objetivo del fenómeno artístico tiene que juzgar la obra de arte como un signo que está constituido por el símbolo sensorial, creado por el artista, por la «significación» (= objeto estético) que se encuentra en la conciencia colectiva, y por la relación respecto a la cosa designada, relación que se refiere al contexto general de fenómenos sociales (1977: 37).

Tres aspectos, pues, propone tener en cuenta Mukarovski en el estudio de una obra artística: la *obra-cosa* o *artefacto* («símbolo exterior» que se corresponde con el significante, según la terminología de Saussure), el *objeto estético* (significación que adquiere el artefacto en la conciencia colectiva) y la relación que se establece con un objeto externo al signo (es decir: el referente). La distinción entre la obra como *artefacto* (o sea: como mero significante a la espera de que se le otorgue algún significado) y la obra como *objeto estético* (resultado de haber otorgado ya alguna interpretación al artefacto) se mostró especialmente útil para explicar el fenómeno de la valoración estética: un mismo artefacto puede ser convertido en distintos objetos estéticos dependiendo de las circunstancias en las que es interpretado. Los cambios producidos en el marco social y cultural determinan las distintas recepciones de una obra y explican la variabilidad en su valoración. Así lo explica Mukarovski en «Función, norma y valor estético como hechos sociales» (1936):

> Ante todo, la obra artística misma no es, de ninguna manera, un ente permanente: con cada cambio en el tiempo, en el espacio o en el medio social, varía la tradición artística actual, a través de cuyo prisma está percibida la obra; y bajo la influencia de estas variaciones cambia también el objeto estético que corresponde, en la conciencia de los miembros de una

colectividad determinada, al artefacto material, es decir a la creación del artista. En consecuencia, aunque una obra determinada esté valorada positivamente en dos épocas diferentes, el objeto de la valoración resulta ser cada vez otro objeto estético, es decir, en cierto sentido otra obra de arte (1977: 81).

Tras leer estas palabras se comprende el interés que la obra de Mukarovski había de suscitar en los teóricos de la recepción. A la vez, se advierte claramente cómo la estética semiológica propuesta por este autor supone —así lo explica Jordi Llovet en el prólogo a *Escritos de estética y semiótica del arte*— una reacción «contra el inmanentismo intransigente de algunos formalistas, y a favor de una ampliación de la teoría del arte y la estética general hacia el campo propiamente *extraestético* [...] donde actúan lo social y lo político» (1977: 21).

El concepto de *objeto estético* fue tomado por Mukarovski del filósofo alemán Broder Christiansen y del fenomenólogo polaco Roman Ingarden (Rodríguez Pequeño, 1995: 42). Este último distingue en su *Fenomenología de la obra literaria* (1931) entre el lo que denomina la *obra de arte material* —que es lo que más le interesa analizar— y el *objeto estético* —resultado de la concretización de la obra por parte de un lector competente—. Es importante advertir cómo con la noción de *objeto estético* se pone de manifiesto la necesaria presencia de un receptor para que la obra literaria alcance su plenitud. Sin la intervención del lector, la obra permanece como mero artefacto material a la espera de ser actualizado y convertido en objeto de comunicación estética. «¿Qué es un libro que no se lee?», se preguntaba Maurice Blanchot en *L'espace littéraire*, y él mismo respondía: «algo que todavía no está escrito» (1992: 180-181).

Volviendo ahora a Mukarovski, está claro que para él hay que concebir la obra literaria como un *signo estético* y, por tanto, como algo que puede ser abordado tanto en su dimensión autónoma como en su dimensión comunicativa. Es interesante lo que escribe al respecto Jordi Llovet interpretando a este autor:

> Si el signo (ante todo, el lingüístico) existe para vehicular información, si es por ello un elemento que determina y construye una socialidad determinada, en suma, si es un elemento que usa el individuo para poder dirigirse (y consolidar, de hecho) a la sociedad que le rodea, entonces el signo estético (suponiendo siempre que funcione de manera parecida al signo lingüístico) no se halla en la sociedad como producto autónomo creado por un individuo porque sí o como creación en sí y para sí, sino que se presenta a la sociedad como comunicación para los demás (1977: 24).

Acercarse a la obra como artefacto es lo que hizo el Formalismo en su primera etapa y lo que hizo también el Estructuralismo francés, que ignoró durante bastante tiempo los avances de la perspectiva semiológica adoptada por la Escuela de Praga. Para los representantes de esta Escuela, hay que privilegiar también en ciertos momentos el análisis formal de la obra, pero sin olvidar nunca que escribir es una actividad que requiere lectores, que los presupone. Mukarovski, en concreto, supera el inmanentismo formalista porque tiene en cuenta la relación dialéctica de las obras con otros campos de cultura y porque se acerca a la obra, no como artefacto, sino como objeto estético, es decir, teniendo muy en cuenta su función comunicativa. Como las circunstancias sociales y culturales en las que se produce el acto de percepción van variando, cabe pensar que también la interpretación y valoración de la obra de arte cambia. Esto significa —según ha quedado ya antes apuntado— que un mismo artefacto es convertido a lo largo de la historia en distintos objetos estéticos, es decir, es valorado de distinto modo.

Al privilegiar el papel de la recepción en la constitución del significado del texto se llega a un cierto relativismo, pues se hace depender el significado de la actividad receptora, que

está siempre sujeta a cambios contextuales de carácter social o cultural. La función estética —que es la fuerza que crea el valor estético— tiene un carácter dinámico y puede variar dependiendo de las condiciones en las que el texto es percibido y de las características del lector. Mukarovski tuvo muy en cuenta estas cuestiones y por eso se interesó especialmente por el encuentro entre la estructura de una obra y la estructura de las normas literarias de una época concreta.

Por otra parte, siguiendo a los formalistas, Mukarovski señala que la sumisión a una norma no garantiza el valor estético, puesto que, en realidad, son los mismos valores estéticos los que van fijando la norma y ésta es un principio regulador que actúa desde fuera del arte, es decir, de modo extrínseco. Al violar la norma se crea una norma nueva, y queda evidenciado así el carácter dinámico del arte. Todas estas ideas le llevaron a definir el concepto de *estructura* como una entidad dinámica formada por varios elementos, cada uno de los cuales tiene una función específica a través de la cual se conecta con el todo. Toda estructura, además, está sujeta a un proceso de cambio: la dominante puede pasar a ser un elemento subordinado y alguno de los que eran subordinados puede convertirse en dominante. El influjo de los formalistas es aquí evidente.

Siguiendo con la concepción que ofrece Mukarovski de la estructura como si de un organismo biológico se tratara, un organismo en constante evolución, cabe pensar que si la estructura está sometida a un proceso de cambio es necesario saber qué factores determinan este cambio. Para ello, Mukarovski sigue las tesis de Tinianov-Jakobson y afirma que, dado que el estudio inmanente de la literatura no puede explicar casos concretos de la evolución literaria (como por qué en un momento determinado se sigue una dirección estética determinada y no otra), hay que tratar de encontrar una explicación satisfactoria a estas cuestiones analizando la relación entre la serie literaria y las demás series históricas, pues todo cambio en una estructura literaria encuentra su motivación fuera de su estructura particular. Vemos cómo el Estructuralismo de Mukarovski no se ajusta al enfoque inmanentista y ahistórico con el que tradicionalmente se relaciona al Estructuralismo literario.

Hacia 1945, el influjo del Estructuralismo disminuyó sensiblemente, en parte porque miembros destacados como Jakobson habían dejado Checoslovaquia para ir a los EE.UU. (en el año 1939), pero sobre todo por lo mismo que desapareció el Formalismo: porque la presión marxista era cada vez mayor. Los estructuralistas no eran anti-marxistas, pero su metodología no tenía mucho que ver con el método oficial del Marxismo y se consideró que el Círculo Lingüístico de Praga era la versión checa de la *Opojaz*. Finalmente, Mukarovski acabó renegando de sus posiciones iniciales y acabó asimilando el Marxismo oficial.

2.3. Felix Vodicka: la Historia Literaria

Al hablar del Estructuralismo checo es importante citar a Felix Vodicka, un discípulo de Mukarovski especialmente interesado en cuestiones referidas a la historia literaria. De hecho, su trabajo más conocido se titula precisamente *La historia literaria: sus problemas y tareas*. El influjo de Mukarovski es notorio en este trabajo en el que Vodicka plantea cuáles son las principales tareas de la historia literaria basándose en la «polaridad entre la obra y el modo de su percepción» (Vodicka, 1995: 25-26). Los objetivos marcados son los siguientes (1995: 26):

1. Reconstrucción de la norma literaria y del conjunto de postulados literarios del período dado.

2. Reconstrucción de la literatura del período dado, es decir, del círculo de las obras que son objeto de una valoración viviente, y descripción de la jerarquía epocal de los valores literarios.
3. Estudio de las concretizaciones de las obras literarias (contemporáneas y del pasado), es decir, estudio de la apariencia de la obra con que nos encontramos en la concepción del período dado (sobre todo en las concretizaciones de la crítica).
4. Estudio del alcance de la eficacia de la obra en los dominios literario y extraliterario.

Respecto al primer punto, el de la reconstrucción de la norma literaria de una época concreta, Vodicka señala como principales fuentes de estudio para poder reconstruir esa norma:

a) Las obras mismas de la época que se está estudiando, pues en ellas está contenida la norma literaria. Sobre todo interesan las obras más leídas, las de mayor éxito, pues éstas suelen ser las utilizadas para valorar las nuevas obras.

b) Las poéticas normativas o teorías literarias epocales que «nos permiten conocer las *reglas* por las que se *ha* de regir la literatura de un período dado» (1995: 26).

c) Las manifestaciones críticas existentes sobre la literatura de la época. La opinión de los críticos es, según Vodicka, la más importante para el historiador de la literatura. Escribe este autor al respecto:

> El crítico, dentro del conjunto de personas físicas que participan en la vida literaria y se asocian en torno a la obra, tiene su función definida. Su deber es pronunciarse sobre la obra como objeto estético, aprehender la concretización de la obra, esto es, su apariencia desde el punto de vista del sentimiento estético y literario de la época, y pronunciarse sobre su valor dentro del sistema de valores literarios vigentes, y, al hacerlo, determina con su juicio crítico en qué medida la obra cumple los postulados de la evolución literaria (1995: 27).

Como se ve, el programa postulado por Vodicka a partir de las reflexiones de Mukarovski es bastante completo. Abarca desde la reconstrucción de la norma literaria de una época y la reconstrucción de las obras literarias mismas que configuran el objeto de estudio hasta el análisis de los aspectos relacionados con la recepción de esas obras en su época y de las concreciones a las que ha dado lugar el artefacto en épocas posteriores, y también se interesa Vodicka por la influencia literaria y extraliteraria de las obras.

3. **Estilística**

3.1. Las distintas tendencias

La Estilística se inició en 1905 con la obra de Charles Bally *Principios de estilística*. Pero la Estilística de Bally es puramente lingüística. De hecho, Estilística y Formalismo son dos corrientes teóricas que parten de un enfoque lingüístico. La estilística propiamente literaria nació en Alemania después de la Primera Guerra Mundial bajo el impulso de los trabajos de Karl Vossler y encontró importantes continuadores, como Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld. Todos ellos eran profesores de lenguas y literaturas románicas.

En España, destacan Amado Alonso, Dámaso Alonso, Rafael Lapesa y, como epígonos geniales, dos discípulos de Dámaso Alonso: Carlos Bousoño y Fernando Lázaro Carreter. La Escuela Española de Estilística supuso un nuevo enfoque de la *Stilkritic* desarrollada por los

filólogos alemanes (Paz Gago, 1993: 64). El mismo Dámaso Alonso reconocía tanto sus deudas como sus innovaciones con respecto a la Escuela alemana: «mi idea de la estilística es un concepto que comprende el usual, pero que es mucho más amplio» (1976: 193).

Lo que tradicionalmente se solía hacer era oponer las dos grandes escuelas de Estilística: la de Bally (estilística de la expresión) y la de Spitzer (estilística del individuo). Pero más adecuada parece la distinción entre: Estilística de la lengua (Bally) y Estilística del habla (Spitzer). De todos modos, lo cierto es que pueden señalarse tres direcciones de la Estilística moderna:

1. La Estilística descriptiva de Charles Bally: quiere ser exlusivamente una estilística de la lengua.
2. La Estilística idealista o genética (Vossler, Spitzer, Hatzfeld): es una estilística literaria, preocupada por el estilo de la escritura de un autor.
3. La Estilística de Winckelmann y Heinrich Wölfflin: deriva de la historia del arte y se interesa por el estilo de una época, no por el de un autor concreto.

José M.ª Paz Gago propone una clasificación todavía más exhaustiva de escuelas de estilística: Estilística preestructuralista (Escuela franco-suiza), Estilística idealista (Escuela alemana), Estilística idealista preestructural (Escuela española), Estilística estructuralista (Escuela francesa), Estilística generativa (Escuela norteamericana). Con esta clasificación, es obvia la evolución de la Estilística hacia el Estructuralismo. La Estilística estructuralista se propone la descripción del estilo de un texto teniendo bastante en cuenta el efecto que los recursos formales causan en el receptor, pero prescindiendo considerablemente del autor y de su psicología.

3.2. Precedentes

Pueden señalarse algunos precedentes importantes de la Estilística, como el pensamiento idealista post-hegeliano del XIX y, sobre todo, el filósofo alemán Wilhelm Dilthey. Dilthey buscaba un nexo causal entre el estado de ánimo de un autor que produce una obra poética determinada y la forma específica de esa obra, lo que estaba en contra de una postura formalista basada sólo en los textos. Para él, toda creación poética era la expresión de una vivencia íntima, de modo que una obra literaria pasaba a ser vista como una especie de confesión. Dilthey incluía en el concepto de *vivencia (Erlebnis)* un amplio abanico de experiencias que abarcaba tanto «los contenidos materiales de la existencia como los procesos intelectuales de la imaginación y del pensamiento racional» (Cuesta Abad, 1994: 495). Aunque todo esto quepa en el concepto de vivencia, debe tenerse en cuenta la oportuna advertencia de Gadamer: «algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido, sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero» (1996: 96). Desde estos presupuestos, puede decirse que no son todas las experiencias vitales, sino únicamente aquellas que de algún modo han dejado una huella más profunda en la vida del escritor las que se convierten en el material en bruto que servirá de base para la creación literaria. Según Gadamer, la selección de esas unidades vivenciales especialmente significativas es una selección natural; se imponen con evidencia porque de algún modo queda en ellas concentrado el sentido de la vida entera: «en cuanto que la vivencia queda integrada en el todo de la vida, este todo se hace también presente en ella» (Gadamer, 1996: 107). Cada vivencia es entonces, incluso por separado, sumamente significativa, pero aislar las distintas vivencias de un hombre se-

ría una abstracción sin sentido porque es la suma total de ellas las que conforman una personalidad.

La noción de concepto de *vivencia* —como ha recordado Gadamer (1996: 98-102)— empezó a circular con notorio éxito tanto en el ámbito artístico como en el filosófico a partir de su utilización por parte de Dilthey, para quien la vivencia era el dato fundamental, la unidad básica de conocimiento en las llamadas ciencias del espíritu, y suponía la materia prima de toda configuración artística. De este modo, quedaba fijada la dimensión epistemológica de la vivencia y, a la vez, se consolidaba una estética que hacía de la experiencia del mundo del artista la fuente principal de su futura creación, concebida ésta en última instancia como una interpretación de la vida (Cuesta Abad, 1994: 494).

Teniendo en cuenta esta teoría de Dilthey se comprenden bien las célebres palabras de Buffon, autor de un *Discurso sobre el estilo*: «el estilo es el hombre». Es importante entender a Dilthey en su contexto. Este filósofo desarrolla su pensamiento en pleno auge de la crítica positivista, que deja al margen de la investigación científica cualquier aspecto metafísico por indemostrable. Como reacción contra este positivismo, Dilthey decide incluir lo metafísico (conceptos como espíritu, individualidad, comprensión, etc.) en la investigación. En la base de su pensamiento se encuentra la fenomenología hegeliana basada en la idea de que el espíritu (de un hombre, de un pueblo) se expresa en las formas artísticas. Bucear en el espíritu individual, y también en el espíritu de la época, se convirtió luego, por influjo de este autor, en un objetivo prioritario de la Estilística.

Además de la influencia de Dilthey, la Estilística acusó —y en mayor grado aún— la de Benedetto Croce, el teórico más importante de Italia durante muchos años y considerado el autor de la primera obra de estilística: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902). Para Croce, el arte era la expresión de un espíritu individual (no del Espíritu de época, como decía Hegel) que no podía ser generalizado ni ajustarse a tipologías y por eso no podía estudiarse científicamente. El método crítico propuesto por Croce consistía en emplear la intuición del crítico para acceder al espíritu oculto en la forma artística. Antes de que Saussure distinguiese entre lengua (el sistema) y habla (el uso individual que cada hablante hace de ese sistema), Croce ya afirmaba que el uso del lenguaje es siempre individual y que toda expresión lingüística lo es a la vez del estado anímico, único e irrepetible, de quien la realiza.

Como tercer gran precedente de la Estilística puede citarse la fenomenología de Husserl. Este autor concibe el lenguaje como expresión de la conciencia o el espíritu individual y no como medio social de comunicación (que es lo que hará el Estructuralismo de Saussure). Por supuesto, tanto Husserl como la Estilística conocen la dimensión social del lenguaje, pero no les interesa, creen que lo ideal sería un lenguaje que expresase sólo la conciencia individual.

3.3. Nociones básicas

Pese a la diversidad de escuelas de Estilística, puede hablarse de ciertos presupuestos generales compartidos por las distintas tendencias:

a) El punto de partida es siempre lingüístico-formal. Se aborda el análisis y la descripción de obras literarias para obtener algún tipo de conclusión sobre su calidad formal y su valor estético. Es la faceta de crítica literaria.

b) Siempre se adopta una perspectiva desviacionista: tras el análisis lingüístico formal se interpreta la obra a la luz del concepto de desvío o de elección, es decir, se considera que

son relevantes sólo aquellos rasgos formales que se salen de lo normal, los que suponen una innovación como resultado de una elección consciente del autor. El desvío llama la atención del crítico-lector y éste ofrece entonces su interpretación valorando sobre todo la originalidad.

c) Consideración de los principales factores que intervienen en todo proceso comunicativo: emisor, receptor y texto. Cada corriente privilegia uno de estos polos, pero en todas se atiende a los tres. El emisor interesa porque llegar a la psicología del autor tras el examen de la obra es uno de los objetivos principales de la Estilística idealista. El análisis y la descripción de la obra es el punto de partida básico para la Estilística estructuralista. Y en cuanto a los aspectos relativos a la recepción, hay que decir que es éste un aspecto fundamental en el estudio de los efectos que el desvío o la innovación señalada han producido en el lector.

Dos ideas podrían ser consideradas la esencia de toda estilística. La idea de que el estilo es la expresión de una subjetividad y la idea de que la expresión subjetiva se objetiviza a través de una elaboración formal detectable en el texto. Ambas obligan a detenerse en dos conceptos básicos de toda Estilística: el desvío y la elección. Desvío fue un concepto difundido por Spitzer y se tomó como punto de partida para calibrar la originalidad en la forma de escribir de un autor. El problema con esta noción de desvío es precisar cuál es la norma respecto de la cual se produce el desvío y decidir qué desvíos son pertinentes estilísticamente y cuáles no lo son. Esta decisión no puede ser objetiva, neutra: exige tomar una decisión de carácter subjetivo.

El otro concepto importante, el de elección, remite a la preferencia o aversión que tiene el escritor por determinadas formas de expresión que son equivalentes. El escritor elige la que le parece más apropiada y esa elección tiene consecuencias estilísticas importantes.

Desvío y elección son conceptos estrechamente ligados, pues el escritor elige la expresión que le parece más original o de mayor efectividad estética y esa expresión es la que se desvía de la expresión lingüística ordinaria, la más usual en ese contexto.

Los rasgos estilísticos se ejercen sobre dos estratos bien definidos del texto literario: el estrato fónico-lingüístico (ritmo, rima, aliteración, etc.) y el estrato de las unidades de significación (figuras retóricas, connotaciones, etc.). Un riguroso análisis estilístico no debe limitarse únicamente a la simple enumeración acrítica de recursos, sino que hay que detectar la función que desempeñan esos recursos en el texto y señalar su grado de importancia. Y es que no interesan los significantes por sí solos, sino para ponerlos en relación con el significado, lo que implica que el significado es el factor dominante en este tipo de análisis y lo único que justifica que se busquen los efectos expresivos atribuidos al significante. Por tanto, no basta con señalar —por ejemplo— una aliteración en el texto, sino que hay que decir qué relación mantienen las repeticiones aliterantes con el significado textual. A menudo la redundancia fónica puede ser completada con una redundancia semántica y, así, palabras que riman pueden guardar entre sí alguna relación semántica que el analista debe saber reconocer, es decir: la rima destaca ciertas palabras que cobran así una especial relevancia y pueden estar conectadas semánticamente en un contexto determinado. Y también el ritmo puede servir para destacar ciertas palabras que son las más relevantes desde un punto de vista semántico y, por tanto, se conecta así ritmo y significado.

3.4. La Estilística descriptiva de Charles Bally

Bally fue un lingüista suizo discípulo de Saussure y miembro clave de la Escuela de Ginebra. En sus manos, la Estilística es una ciencia puramente lingüística. Bally parte de la

distinción entre lenguaje objetivo o intelectual (mediante el cual expresamos nuestras ideas) y lenguaje subjetivo o afectivo (mediante el cual se expresan sentimientos). Tras establecer esta distinción, señala como objeto de estudio de la Estilística el lenguaje afectivo. Así, este autor investiga los recursos lingüísticos que tienen una función afectiva o emocional en la lengua. Es decir: lo que le interesa son las expresiones que tienen un contenido afectivo, cómo se expresa la sensibilidad a través del lenguaje y cómo el lenguaje actúa sobre la sensibilidad del receptor. Pero no se limita a señalar cuáles son las expresiones con contenido afectivo, sino que trata de explicar cómo esas expresiones excitan la sensibilidad. Además de interesarse especialmente por las figuras retóricas, se interesa por la elección de las palabras y por su combinación y ordenación en la frase, de modo que sus estudios abarcan varios niveles: léxico, morfosintáctico, semántico y fonológico.

Lo más interesante es que Bally adopta una clara perspectiva psicologista. Para él, los fenómenos de la sensibilidad y de la afectividad suponen un factor psicológico. Cree que siempre puede conocerse la actitud del emisor hacia su mensaje y hacia el receptor porque el emisor deja en el mensaje algunas huellas. Es decir, el mensaje comporta una carga afectiva que descubre la intencionalidad del emisor y la Estilística tiene que investigar, a juicio de Bally, esa intencionalidad. De este modo, Bally sentó las bases para que pudiera desarrollarse una Estilística literaria, pues al proponerse como objeto de estudio la expresión de los valores afectivos de la lengua facilitó que se diera el paso a otro nivel: estudio de los valores afectivos de la lengua literaria y, más concretamente, del habla individual en el ámbito literario. Bally no habló de una Estilística literaria, pero sí de la lengua literaria como desvío respecto de la lengua ordinaria, y afirmó que la lengua literaria utiliza expresiones subjetivas con una intencionalidad estética, de modo que sentó las bases para que naciera una Estilística individual preocupada por los recursos expresivos del habla de un escritor. El paso definitivo hacia una Estilística literaria lo dieron sus discípulos (la mayoría profesores en la Universidad de la Sorbona, en París) al afirmar que en la lengua literaria, la elección es más consciente y voluntaria. Nace así una Estilística literaria, que es, en definitiva, una estilística de la elección: la Escuela de la Sorbona investiga las causas que explican la elección del autor, por qué escoge unos recursos expresivos determinados, cuál es su intención.

3.5. La Estilística idealista o genética

La Estilística idealista surge pocos años después de la Estilística de Bally. La primera diferencia que puede establecerse entre ellas es la siguiente: Bally se interesa por cuestiones de naturaleza lingüística, no literaria, mientras que para la Estilística idealista el interés primordial es la literatura. La estilística de la lengua atiende a los rasgos específicos del sistema de cada lengua concreta para definir desde ellos el espíritu de la comunidad nacional que los ha producido como estilemas colectivos; la estilística literaria, en cambio, trata de identificar los rasgos estilísticos peculiares del texto (estilemas), que van desde marcas fono-acústicas, a marcas gramaticales y léxicas, para inferir las correspondencias naturales que esas marcas tienen con el contenido del texto y con la personalidad del autor.

Las figuras principales dentro de la Estilística idealista son Karl Vossler, su discípulo Leo Spitzer, y Helmut Hatzfeld. Los tres fueron profesores en la Universidad de Munich y configuraron la llamada Escuela Alemana de Estilística. Otra figura importante es Erich Auerbach, que usó prácticamente el mismo método que Spitzer, pues ambos trabajaban a pequeña escala, concentrándose, con una mirada microscópica, en un fragmento escogido. Un claro ejemplo de esta manera de proceder se advierte en la obra *Mímesis* (1946), donde Auerbach traza la historia del Realismo, desde Homero a Proust, analizan-

do estilísticamente fragmentos de las obras de diversos autores para situarlos en la historia literaria, social y cultural.

Por influjo de Gustav Gröber —Vossler y Bally fueron sus discípulos directos— y Sigmund Freud, un fuerte componente psicológico alentaba en los primeros estudios de la estilística alemana, desarrollados desde una concepción del estilo «como una manifestación externa de algo interno» (Paz Gago, 1993: 56). Esa interioridad exteriorizada en el estilo de la obra no podía ser otra que la del autor, cuya personalidad pasaba a convertirse en el principal centro de interés crítico. La herencia de la tradición idealista de Vico, Herder o Humbolt, revitalizada luego por Croce, animaba a concebir la obra literaria como expresión artística de una intuición original, en última instancia reveladora de «un contenido anímico individualizado» (Pozuelo Yvancos, 1992: 21).

Por otra parte, estaba el influjo de la fenomenología hegeliana, basada en la idea de que el Espíritu (de un hombre, de un pueblo) se expresa en las formas artísticas, y también el influjo de Dilthey, para quien toda creación literaria —según se ha visto ya— expresa una vivencia íntima. Desde estos presupuestos, la Estilística idealista acude a los aspectos formales de la obra como vía de acceso a la psicología (o «al alma», según otra expresión de éxito) de su creador y, especialmente, a la experiencia que había motivado la creación literaria. La noción de *desvío*, introducida por Leo Spitzer, se mostró especialmente fecunda en este sentido. Los desvíos indicaban «las particularidades de estilo de un escritor» y se creía que una mirada atenta podía llegar a determinar una «común raíz psicológica» para la mayor parte de las desviaciones detectadas en una obra (Spitzer, 1968: 21). El punto de partida era siempre rigurosamente formal, pues los desvíos eran concebidos como «peculiaridades formales localizables en el nivel lingüístico» (Paz Gago, 1993: 53). Pero como a la vez se los veía como «manifestaciones de la psicología del creador» (Paz Gago, 1993: 53), en una fase posterior del análisis se producía el salto decisivo de lo textual a lo mental, y las conclusiones del crítico estaban orientadas entonces hacia la iluminación de la personalidad del poeta. Es decir, se consideraba que las peculiaridades formales detectables en el nivel lingüístico eran manifestaciones claras de la psicología del creador, de modo que el análisis del estilo de un escritor tenía que revelar su psicología, como si existiera una relación causa-efecto entre los rasgos formales del texto y los rasgos psíquicos del autor. Al menos desde este convencimiento un crítico como Spitzer ponía en relación los desvíos detectados en el texto con las vivencias del escritor. Y, como Spitzer, los representantes de la Estilística idealista o genética se lanzan en busca de pistas, de indicios textuales que permitan acceder a la personalidad de los poetas.

Si se habla de Estilística genética es porque interesa reconstruir el proceso creativo de la obra centrándose sobre todo en la génesis psicológica, es decir, en los factores psíquicos que la motivaron y también en el porqué de los rasgos desviados. Para la Estilística, las desviaciones o particularidades idiomáticas revelan ciertas particularidades psíquicas del escritor y muestran su grado de originalidad y, por tanto, su capacidad creadora, que es lo que al crítico debe interesarle. Por lo menos desde la Estilística «afectiva» de Charles Bally se venía entendiendo la lengua literaria como «expresión del sentimiento en toda su pureza y reflejo de movimientos emotivos» (Paz Gago, 1993: 42), de modo que, en su asimilación de estos presupuestos idealistas —cuyos orígenes más evidentes se sitúan en los críticos de la estética romántica—, no es extraña la defensa que llevan a cabo los seguidores de la Estilística de una mirada crítica atenta a la experiencia vivencial que ese sujeto único que es el poeta ha dejado reflejada en su obra. La unicidad del poeta, de cada una de sus obras y también de cada una de las vivencias o estados anímicos que motivan la creación literaria es justamente una de las herencias que la Estilística idealista recoge de los planteamientos neo-románticos de Benedetto Croce. En un sentido general, escribe Dámaso Alonso: «es propia del arte la individualidad, la unicidad de sus fenómenos» (1976: 398).

Al analizar el estilo de un autor, los representantes de la Estilística explican los aciertos estéticos a partir de conceptos románticos como el de la intuición artística. Sin duda es éste uno de los conceptos clave de la Estilística. A él apelaron ya los poetas románticos y, con renovado énfasis, Benedetto Croce, pero es Karl Vossler quien lo introduce en la *Stilkritic* «como única vía de acceso a la obra de arte verbal» (Paz Gago, 1993: 54). En un conocido pasaje de *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950), explica nítidamente Dámaso Alonso su idea de la intuición:

> A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector. La obra es registro, misterioso depósito de la primera, y dormido despertador de la segunda. La obra supone esas dos intuiciones, y no es perfecta sin ellas. Exagerando la dirección de nuestro concepto, diríamos que la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser operante.
>
> El primer conocimiento de la obra poética es, pues, el del lector, y consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor. Este conocimiento intuitivo que adquiere el lector de una obra literaria es inmediato, y tanto más puro cuanto menos elementos extraños se hayan interpuesto entre ambas intuiciones (1976: 38).

En esta misma obra, más adelante, insiste Dámaso Alonso en la idea de que «la intuición es lo único que puede revelar previamente cuál ha de ser ante una obra determinada la dirección más fértil del ataque» (1976: 410). El hecho de que los mejores ejemplos de metodología estilística se basen en gran medida en la intuición del crítico denota, desde luego, cierto ametodismo, algo que contrasta con el esfuerzo metodológico de sistematicidad científica del Estructuralismo. Que la Estilística se basaba en un trabajo intuitivo y ametódico quedó claro cuando sus principales representantes, o bien habían desaparecido, o bien habían ya dado todos sus frutos y se limitaban a repetir unos mismos logros. Cuando Dámaso Alonso y Leo Spitzer proclamaban el triunfo de la intuición sin método y defendían la reacción espontánea ante el texto olvidaban que se referían a la reacción espontánea de alguien tan bien preparado sensible y culturalmente como ellos. Cuando sus epígonos menos privilegiados aplicaban una aproximación estilística, los resultados eran mediocres.

El diagnóstico psicológico en el que a menudo desembocaba el análisis estilístico de tradición idealista fue uno de los puntos más duramente criticados por los detractores del método. Entre estos quizá haya que destacar a los *New Critics* americanos, para quienes el psicologismo de la Estilística, y sobre todo su apoyo en la teoría de la *Erlebnis*, de Dilthey, no era más que una manifestación evidente de la falacia biografista, contra la que ellos combatieron desde el convencimiento de que el contenido de una obra literaria no tenía por qué estar relacionado directamente con las experiencias vitales de su autor. René Wellek y Austin Warren resumen en una sola frase esta idea central dentro de la escuela del *New Criticism*: «la relación que existe entre la vida privada y la obra no es una simple relación de causa y efecto» (1985: 92). Y en la misma línea, escriben estos autores:

> El poema existe; las lágrimas, derramadas o no, las emociones personales, se han desvanecido y no pueden reconstruirse ni hay por qué (1985: 96).

Es fama que los *New Critics* defendieron sus teorías, sobre todo en una primera etapa, con cierta intransigencia y un marcado radicalismo. Recuérdese la reacción negativa que esta actitud suscitaba en Spitzer: «Los *New Critics* hacen alusión a "herejías de la lectura", con tal fanatismo casi religioso que a uno le entran ganas de cometer tal o cual herejía por ellos excomulgada» (1980: 52).

Fue Karl Vossler el primero en predicar las ideas básicas de la Estilística, pero sería su discípulo Leo Pitzer quien, a partir de los años veinte, dio el impulso definitivo al método. Vossler llevaba a cabo primero una rigurosa descripción de la obra que estudiaba y procedía luego a la búsqueda de cuestiones metafísicas, es decir, a la búsqueda del espíritu oculto tras el dato. Tenía una noción bastante amplia de *espíritu*, pues podía referirse tanto al espíritu de una nación como al de una época, al de un género literario o al espíritu individual del autor. Spitzer, en cambio, rechazó toda referencia a lo colectivo para centrarse sólo en la psicología individual del autor. Puede señalarse una clara evolución en el método de trabajo seguido por este filólogo vienés. Cuatro etapas, en concreto, pueden advertirse (Paz Gago, 1993: 57-58):

1.ª etapa. Esta primera fase es claramente inmanente. Desde un punto de partida lingüístico, Spitzer trata de detectar en el texto los detalles formales que ponen de manifiesto innovaciones estilísticas, es decir, los desvíos: vocabulario inusual, construcciones sintácticas sorprendentes, etc.

2.ª etapa. Es la fase de la superación del inmanentismo. Convencido de que la obra es la expresión del alma de su creador, Spitzer trata de relacionar los desvíos con las vivencias del escritor, con sus sentimientos, sus ideas, su estado anímico.

3.ª etapa. Hacia la segunda mitad del siglo XX empieza a ser discutido el método de Spitzer. Piénsese en lo peligroso que supone sacar conclusiones sobre la personalidad del escritor a partir de datos que provienen de un contexto ficticio como es una obra literaria. Ante las críticas, Spitzer decide recurrir a lo que llama el «círculo filológico», una curiosa estrategia hermenéutica. La dinámica es la siguiente: el intérprete observa en el texto un detalle peculiar, le presupone una raíz psicológica y trata de comprobar si su tesis queda corroborada en otras zonas del mismo texto, y en otros textos del mismo autor, gracias a la localización de nuevos desvíos que puedan obedecer a la misma causa psicológica imaginada para el primero. Como el mismo Spitzer indicó, se trata de «un continuo movimiento de inducción y deducción, de ida y vuelta del detalle a la esencia y, nuevamente, de la esencia al detalle» (1980: 44). Como se ve, este método se basa en tres momentos en continuidad circular:

a) Lectura y localización de rasgos estilísticos recurrentes.
b) Interpretación psicológica de esos rasgos.
c) Corroboración de la pertinencia estilística y psíquica de esos rasgos, para lo cual hay que realizar repetidas lecturas de la obra y también lecturas de otras obras del mismo autor que sirven para verificar si aparece esa misma peculiaridad expresiva. En caso afirmativo, esta peculiaridad pasa a ser considerada como rasgo estilístico pertinente para la definición del estilo de ese escritor.

Según propia confesión, la concepción circular de esta estrategia interpretativa se debió al influjo del pensamiento de Schleiermacher y de Dilthey (Spitzer, 1980: 44). Es un proceso circular porque va desde el detalle lingüístico hasta la interpretación psicológica y luego desde la interpretación psicológica hasta el detalle textual de nuevo (aunque ahora ampliando en análisis a otros textos del autor) para verificar la interpretación.

4.ª etapa: Spitzer se da cuenta de que hay épocas, como la Edad Media, en las que la creación de la obra literaria tenía un carácter impersonal y colectivo, o bien épocas como el Renacimiento, en su versión petrarquista, en las que encontramos un sistema poético absolutamente topificado, de modo que en estos casos las vivencias personales no quedan nunca reflejadas en las obras y, por tanto, a partir de ellas nunca se llega a la psicología del autor.

Con esta advertencia historicista, Spitzer acabó coincidiendo con los *New Critics* angloamericanos, que denunciaban la falacia biografista. Hacia los años cuarenta, Spitzer evoluciona hacia una mayor objetividad, hacia un estructuralismo, aunque nunca renuncia al componente psicologista que le lleva a recurrir a las vivencias del escritor como complemento para el análisis de las obras. Sin embargo, ya no se enlazan los desvíos con la psicología del escritor, sino con sus actitudes e intenciones puramente literarias: ya no interesan tanto las motivaciones biográficas como las motivaciones artísticas.

Pese a esta notoria evolución de Spitzer, lo cierto es que siguió fiel a sus raíces psicologistas e idealistas y siguió sacando conclusiones muy subjetivas a las que llegaba a partir de algo tan subjetivo como era su intuición artística. El método de Spitzer careció siempre del componente teórico necesario, de un riguroso aparato metodológico, y, en último término, se basaba en una lectura intuitiva que, obviamente, dependía por completo de la formación erudita del investigador y de su sensibilidad para captar los rasgos estilísticos pertinentes y ponerlos en relación con la totalidad de la obra y con la personalidad y la intención del escritor.

3.6. Estilística estructuralista

Al tener una concepción marcadamente lingüística, inmanentista y formal, el método estilístico pudo ser fácilmente asimilado por el Estructuralismo. La Estilística estructuralista se desarrolla durante la década de los sesenta. El paso de la Estilística Idealista a la Estilística Estructural se da gracias a la celebración de dos congresos emblemáticos:

— El Congreso de la Universidad de Indiana sobre el estilo, en 1958, en el que Jakobson pronuncia su célebre conferencia «Lingüística y poética». En este congreso —cuyas actas se publicaron en 1960— se hicieron muy pocas alusiones a Spitzer y todas tenían un tono negativo.
— El Congreso de la Universidad de Lieja organizado por la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas, en el que Spitzer pronunció una conferencia que ha sido considerada su testamento científico y biográfico (pues poco después moría en un accidente).

Estos dos congresos marcan el paso de una perspectiva psicologista a una perspectiva formal-estructural en la que el estilo ya no es visto como la manifestación de la personalidad del autor, sino como un fenómeno que afecta al sistema textual.

El Estructuralismo no se interesa por el habla individual, sino por el sistema de la lengua literaria y, por tanto, los desvíos interesan, no como manifestación de la personalidad del autor, sino como apartamiento de la lengua literaria respecto de una norma vigente que puede ser extratextual (la lengua común) o intratextual (el contexto inmediato, el co-texto, es decir: la zona del texto más regular en la que no hay desvíos). Dado que el estilo es un fenómeno localizable fundamentalmente en la recepción, interesa estudiar los efectos pragmáticos de valor estético que la obra provoca en el lector. El intento más coherente de elaborar una Estilística estructural a partir de los presupuestos del Estructuralismo lingüístico y literario es el desarrollado por Michael Riffaterre. El criterio fundamental del análisis del estilo es, para este autor, el control que ejerce el emisor en la futura descodificación que el receptor hará del mensaje: el emisor prevé en la codificación una serie de procedimientos de insistencia destinados a evitar una descodificación automatizada. Riffaterre observa un meca-

nismo inherente a la estructura misma del lenguaje: a medida que aumenta la previsibilidad de los elementos que conforman un mensaje disminuye la información aportada. Llega un punto en el que el receptor, apoyándose en el contexto, prevé ya la información del mensaje y la suya es entonces una descodificación automatizada o elíptica. Para evitarlo, el emisor tiene que servirse de elementos imprevisibles que llamen la atención del receptor, y estos elementos deberán ser considerados entonces vehículos desautomatizadores. En esta oposición entre previsibilidad e imprevisibilidad reside la clave de los rasgos diferenciales de un estilo y, en consecuencia, también ahí debemos buscar la posible originalidad de un escritor.

Riffaterre habla también del «contexto estilístico», lo define «como un patrón roto por un elemento imprevisible» y sostiene la tesis de que «el contexto desempeña el papel de norma y el estilo se crea por una derivación a partir del contexto» (1976: 68). Así, puede explicar luego distintos procedimientos estilísticos, como es el caso de «la técnica de realce», que presenta de este modo: «un contexto estilísticamente no marcado puede preparar el contraste que introducirá el elemento estilístico [...]» (1976: 103). Lo que Riffaterre entiende por «elemento estilístico» es lo que los formalistas llamaban rasgo desautomatizador, pues ambas expresiones se refieren a la aparición de un elemento imprevisible en un contexto automatizado. En efecto, la desautomatización se basa en un procedimiento de contraste entre lo previsible y lo imprevisible, y Michael Riffaterre asegura que «la eficacia del contraste está en proporción directa con su grado de imprevisibilidad, es decir, con el grado de previsibilidad proporcionado por el contexto interno» (1976: 85). La misma tesis que defendía Viktor Shklovski acerca de la eficacia que podía tener el efecto de extrañamiento para llamar la atención del lector o espectador la defiende Riffaterre cuando afirma que «la previsibilidad puede conducir a una lectura superficial, mientras que la imprevisibilidad obligará a poner atención» (1976: 45).

Otro procedimiento destacado por Riffaterre es el del fenómeno «de convergencia», que consiste en la «acumulación de rasgos estilísticos actuando simultáneamente», de modo que, aunque ya de por sí, «solo, cada uno de ellos sería expresivo en sí mismo», lo interesante es que «reunidos, cada procedimiento estilístico añade su expresividad a la de los demás» (1976: 74). Este procedimiento es uno de los que mejor definen la lírica del Barroco, en gran medida caracterizada por la acumulación de recursos.

La Escuela idealista se basaba en la intuición para detectar los rasgos marcados estilísticamente, pero este procedimiento es demasiado subjetivo y Riffaterre opta por un método más objetivo. Formula entonces su idea del «archilector», especie de receptor medio que resulta de la síntesis de varias lecturas llevadas a cabo por lectores especializados, es decir, con una preparación suficiente para captar los estímulos estilísticos. Se hace una especie de promedio de lo que estos lectores cultos han señalado y los rasgos estilísticos más destacados son los verdaderamente significativos. Archilector es, pues, una suma de lectores, es una noción para considerar todas las reacciones y respuestas que una obra ha suscitado a lo largo de la historia.

Como se ve, existe una coincidencia de fondo entre Estilística idealista y Estilística estructural: en ambos casos se concibe el estilo como una serie de desvíos puntuales diseminados a lo largo de un *continuum* lingüístico, el texto, que deben ser detectados e interpretados. La diferencia estriba en la interpretación de los desvíos. Para la Estilística idealista, el desvío revela la psicología del escritor, mientras que para la Estilística estructural el desvío responde a una intención estética deliberada por parte del escritor y tiene que producir un efecto determinado en el lector.

Además de Riffaterre, otros dos importantes investigadores evolucionan hacia una Estilística estructuralista: Jean Cohen y Pierre Guiraud.

3.7. Estilística generativista

Además de las modalidades de crítica estilística ya vistas, algunos autores hablan de una Estilística generativista que parte de la lingüística de Noam Chomsky y cuyo máximo representante es Richard Ohmann. Esta variante de la Estilística parte de la idea de que, igual que un hablante parte de las oraciones nucleares simples y les aplica las reglas derivacionales para conseguir distintas construcciones sintácticas, un escritor tiene también predilección por determinadas estructuras y construcciones gramaticales y estas predilecciones marcan su estilo. Para la Estilística generativista, el estilo es la forma particular que tiene un escritor de utilizar el aparato transformacional de la lengua para pasar de la estructura profunda a la superficial. La Estilística generativista se basa también en la noción de desvío y considera que la lengua poética se desvía de la lengua ordinaria, de ahí que abunden en poesía frases agramaticales que el hablante rechazaría pero que en un contexto poético quedan justificadas y, por tanto, habría que construir una gramática de la poesía: ver qué leyes operan en las construcciones poéticas (es lo que hizo, por ejemplo, Samuel R. Levin en su *Estructuras sintácticas en la poesía*, donde hablaba de los *coupling* o emparejamientos para demostrar que las equivalencias semánticas y fonéticas suelen presentarse en equivalencias sintácticas). En algunos casos se evoluciona y, más que perseguir una gramática de la poesía o de algún género literario, se busca una gramática específica para cada texto y para cada autor.

La poética generativa evolucionará hacia una poética textual y nacerá así una lingüística del texto en la que destacan Teun A. Van Dijk y Petöfi. Estos autores ya no consideran la oración o frase como unidad lingüística fundamental, sino el texto, que pasa así a ser la unidad comunicacional. Se aplica el modelo generativo del análisis de la oración al análisis de los textos.

3.8. La Escuela española

La Estilística española se desarrolla durante la posguerra (a partir de 1940, digamos). Destacan en ella Amado Alonso, con una obra como *Materia y forma en poesía* (1955), y Dámaso Alonso, de quien cabe destacar *La lengua poética de Góngora* (1935), y *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, (1950). La Escuela española tenía un mayor conocimiento que la Escuela alemana de la lingüística de Saussure y llevó a cabo una síntesis entre esta lingüística y los presupuestos idealistas, con lo que conseguía combinar rigor científico y trascendencia estética. De hecho, las bases idealistas, neo-románticas, impidieron un riguroso análisis formal, inmanente, y aunque la Escuela española centró su atención en la forma, no partía de una concepción formalista, sino idealista y, por tanto, no dirigió su investigación al plano del significante, sino a la relación entre significante y significado: el significante, la forma, era reflejo de los sentimientos y pensamientos del escritor (el significado).

Al principio, se advierte en Dámaso Alonso un gran optimismo epistemológico. Cree que puede acercarse al fenómeno literario con objetividad, desapasionadamente, y que analizando con rigor los datos lingüísticos del texto puede llegar a explicar a qué se debe el valor estético de ese texto. En sus primeras investigaciones, no cree que haya misterios en los logros estéticos de un poeta, sino hábil manejo de recursos expresivos. Parte de una interesante observación. Observa que en la lengua cotidiana, el significante tiene una importancia secundaria, porque lo verdaderamente importante es el significado, la información transmitida, mientras que en la lengua literaria los significantes adquieren una importancia fundamental, pues contribuyen decisivamente a crear la belleza de la obra. Dámaso Alonso ad-

vierte, en definitiva, que la elección y la combinación de palabras son dos maniobras claves en literatura porque de ellas depende, por ejemplo, la eficacia de una aliteración. Fue Ferdinand de Saussure quien, en su fundamental *Curso de lingüística general*, dividió el signo lingüístico en significante y significado y aseguraba que la relación entre estas partes era totalmente arbitraria, de ahí que para expresar un mismo contenido (significado), las distintas lenguas utilicen distintos significantes. Pero Dámaso Alonso amplió para el lenguaje de la poesía la noción de significante, que podía ser un acento, una sílaba, una variación tonal, un verso, un poema entero. En definitiva, «todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestra intuición del significado» (D. Alonso, 1976: 31). Apartándose entonces de Saussure, afirmó que en poesía la relación significado-significante no es totalmente arbitraria, sino que existe una «vinculación motivada» (D. Alonso, 1976: 32), y que la estilística trata de analizar las obras literarias buscando precisamente esa vinculación, es decir, a partir de los significantes trata de encontrar un lazo de unión no arbitrario con los significados. El ejemplo que Dámaso Alonso muestra en la introducción a *Poesía española* es el del verso de Góngora «infame turba de nocturnas aves», y dice que la sílaba *tur* de *turba* y *nocturnas* es un significante que suscita en el lector un significado de oscuridad, de profunda tenebrosidad que se propaga a todo el verso (D. Alonso, 1976: 29). Es decir: la aliteración (fenómeno formal) refuerza o matiza el significado. Lo que Dámaso Alonso sugiere es que un significante es portador tanto de valores conceptuales como de valores afectivos. Para él, tanto más perfecta será la forma poética cuanto más estrecha sea la vinculación entre significante y significado. Hay que tener en cuenta que en los análisis estilísticos tiene mucha importancia lo que las palabras sugieren, el efecto que suscitan en el lector.

Pueden señalarse los pasos hermenéuticos en los que se basa el método estilístico de D. Alonso:

1. Primero se parte de una serie de intuiciones sobre la personalidad del escritor.
2. Luego se aísla una serie de elementos formales extraídos de fragmentos de obras de ese escritor para comprobar qué reacción provocan en el lector.
3. Se comprueba si a la reiteración del mismo rasgo formal corresponde siempre la reiteración de un mismo efecto de significado.
4. Se extrae una doble conclusión: una de naturaleza literaria para la obra y otra de naturaleza biográfica para el escritor.

Con el tiempo, el optimismo inicial de Dámaso Alonso va frenándose y transformándose en resignación ante la impotencia de resolverlo todo por vía científica. En efecto, Dámaso Alonso se muestra cada vez más inseguro a la hora de dar una explicación del valor estético de un texto y empieza a reconocer entonces «el misterio de la poesía». Cree que los logros estéticos no obedecen sólo al trabajo del poeta en la forma del poema; hay algo más... inefable. Ante el misterio, todo análisis, por riguroso que sea, se siente limitado, impotente, y entonces Dámaso Alonso habla de la «intuición» del crítico, de su sensibilidad, como única herramienta para aventurar hipótesis de por qué un poema consigue crear un efecto estético indudable. Se acerca así a la Estilística idealista de Leo Spitzer. Hay, sin embargo, diferencias importantes entre la Estilística de Spitzer y la de Dámaso Alonso. Para Spitzer, la intuición sirve al crítico para seleccionar los datos lingüísticos más pertinentes a la hora de acceder al alma del autor. Dámaso Alonso, en cambio, acepta la intuición como punto de partida para el análisis, pero está convencido de que no se puede llegar hasta el alma del autor porque es algo incognoscible. Y tampoco cree que pueda llegarse a desvelar el misterio de la poesía, la clave secreta de los logros poéticos. Así, tras analizar unos versos de Garcilaso, escribe en *Poesía española*, por ejemplo:

> Pero, ¿por qué, Dios mío, por qué la voz de Garcilaso, tan lánguida, tan apasionada, por qué en este momento adquiere este hervor de lágrimas en el fondo, por qué cuatrocientos años más tarde aún nos deja pensativos con ansias de asomarnos a alguna infinitud, a unos bellos ojos de mujer, al cielo estrellado, al mar inmenso, a Dios?
>
> ¡Tiremos nuestra inútil estilística! ¡Tiremos toda la pedantería filológica! ¡No nos sirve para nada! Estamos exactamente en la orilla del misterio. El misterio se llama amor, y se llama poesía (1976: 104).

Tras reconocer los límites de su método de análisis, D. Alonso habla, a modo de compensación, de los críticos especialmente sensibles que son capaces, con su intuición —especie de gracia divina que, sencillamente, «se la tiene o no se la tiene» (1976: 44)—, de llegar al alma del autor, pero son una minoría, y ese acceso al alma del autor es descrito en términos místicos: al misterio sólo se accede misteriosamente. Desde luego, se entiende bien que René Wellek lamente, al hablar de Dámaso Alonso, que éste se olvide a menudo de los métodos lingüísticos y estilísticos y se pierda en intuiciones místicas inefables (1974: 16).

4. *New Criticism*

4.1. El surgimiento de una nueva actitud crítica

Paralelamente al desarrollo de la Estilística europea se desarrolló en EE.UU., a partir de los años treinta y hasta finales de los cincuenta —hay quien propone un período más extenso: 1920-1960 (Catelli, 1996)—, la escuela de los nuevos críticos, que dio lugar al movimiento crítico denominado *New Criticism*. En realidad, tras esta expresión no se esconde un grupo homogéneo y organizado de críticos que defiendan un ideario estético común, sino que lo que se aprecia es una especie de dispersión, de diversidad doctrinal entre los considerados *New Critics*, porque son un grupo muy heterogéneo. Lo mejor es ver el *New Criticism* cómo poderosas individualidades sin unidad posible. Y es que, de hecho, más que una corriente o escuela, el *New Criticism* es una acitud crítica, un modo de acercarse a los textos literarios reaccionando contra la crítica que se había desarrollado en EE.UU. durante las dos primeras décadas del siglo XX. Es, pues, un método alternativo a la crítica vigente (Wellek, 1988: 218).

Los representantes más conocidos del *New Criticism* son: John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, Allen Tate, William K. Wimsatt, R. P. Blackmur, Yvor Winters, Robert Penn Warren, Keneth Burke y René Wellek. Prácticamente todos son profesores en escuelas del sur y se caracterizan por su talante conservador. Son, además, blancos, cristianos y elitistas (Catelli, 1996: 114). De hecho, el *New Criticism* se desarrolló fuera del ámbito oficial de las universidades, en pequeñas escuelas ubicadas en el sur de EE.UU. Y es justamente la denominada Escuela del Sur (o los *Southern Critics*) la zona más homogénea dentro del *New Criticism*. Dicha escuela estaba constituida por John Crowe Ransom, R. P. Blackmur, Allan Tate, Kenneth Burke, Cleanth Brooks, Yvor Winters, Robert Penn Warren y W. K. Wimsatt. Estos críticos del sur se sitúan en una posición intermedia entre Eliot y Richards y se preocupan especialmente por lo que ellos llaman las «calamidades de la urbanización y la comercialización». Declaran la necesidad de una sociedad más sana en la que pueda desarrollarse una literatura llena de vida. Otra característica importante de estos críticos del sur es que defienden la poesía en un mundo dominado por la ciencia; afirman que en la poesía se unen intelecto y emoción y que, por tanto, gracias a ella se llega a un conocimiento absoluto, algo que no sucede con la ciencia. Dos ideas importantes destacan en la Escuela del Sur: el abierto rechazo del desarrollo capitalista urbano, y la defensa de los sólidos valores de la pequeña comunidad rural. Hay que tener en cuenta que —como

ha explicado Terry Eagleton (1993: 63-64)—, el sur era la zona económicamente más retrasada, y que por eso los intelectuales sureños reaccionaron contra el capitalismo industrial haciendo de la poesía una nueva religión, un refugio, y convirtiéndola en un objeto encerrado en sí mismo que no se dejaba parafrasear ni resumir, pues sólo podía ser comunicado en sus propios términos.

John Crowe Ransom fue el teorizador del grupo. Era poeta, crítico y profesor en una universidad del sur de EE.UU., la Universidad de Varderbilt. En 1941 publicó una obra con el nombre que luego se aplicará a todo el grupo: *The New Criticism*. Aunque esta obra no es precisamente un homenaje a la nueva crítica, pues en ella se habla sólo de tres autores —de Eliot, de Richards y de Winters— y no en términos demasiado amables (Wellek, 1988: 218).

4.2. PRINCIPALES INFLUENCIAS

Según David Robey (1982), el *New Criticism* empezó en Inglaterra en 1924 con la obra *Principios de crítica literaria*, de Ivor A. Richards, y con los trabajos de T. S. Eliot, y luego continuó en EE.UU. entre los años 1940-1960 con otros investigadores. En realidad, son estos otros investigadores los verdaderos *New Critics*, y tanto I. A. Richards como T. S. Eliot deben ser concebidos, más exactamente, como las máximas influencias —cabría añadir la de T. E. Hulme— que acusó el *New Criticism*. Fue sobre todo aprovechando ideas que procedían de los trabajos de estos autores como los *New Critics* trataron de renovar el panorama de la crítica norteamericana.

4.2.1. *I. A. Richards*

I. A. Richards fue un importante crítico de la Universidad de Cambridge para quien la poesía era un modo de organizar satisfactoriamente los sentimientos, una terapia (Eagleton, 1993: 62). Según él, había que tratar de organizar en la composición poética los impulsos afectivos de modo que el poeta se liberara de los conflictos sentimentales y ayudara al futuro lector a liberarse también de esos posibles conflictos. Esto significa que a través del análisis del poema se puede llegar a conocer los impulsos afectivos del poeta. Richards desarrolló una teoría del efecto psíquico de la poesía y habló de la «modelación de los impulsos» para referirse al equilibrio interior que provoca el arte. En realidad, nunca describió exhaustivamente ese efecto terapéutico, pero sí se atrevió a predecir que el arte acabaría sustituyendo a la religión como fuerza social. No le interesaba demasiado la cuestión de si se estaba ante una buena o una mala obra de arte; lo que realmente le importaba era el efecto que la obra provocaba en el interior del espectador, un efecto que él concebía como una especie de equilibrio espiritual. No se preocupaba por el poema como estructura objetiva analizable, sino por la mente del lector. Su crítica, basada en el estudio de la literatura como una especie de higiene mental, era casi una neurología.

El mérito de Richards reside en el hecho de llamar la atención sobre el lenguaje de la poesía, un lenguaje que le parecía especialmente ambiguo. De hecho, bajo el influjo de Richards, aunque prescindiendo por completo de su teoría de los sentimientos y el efecto terapéutico de la poesía, William Empson analizó el concepto de ambigüedad del lenguaje poético en un libro famoso: *Seven Types of Ambiguity* (1930).

Por otra parte, hay que destacar que Richards, con su interés por los problemas semánticos, fue en gran medida el responsable de que los *New Critics* marcaran la diferencia entre el significado literal o lógico de un poema y los significados añadidos por la riqueza de los

significantes. Se reconocía así la plurisignificación de la poesía, es decir, la idea de que el lenguaje poético es especialmente connotativo. En el lenguaje no literario, los significados no ofrecen ningún problema, pero en el lenguaje poético los significados se producen a menudo de forma indirecta, por sugerencias, a través de metáforas, de símbolos, etc., y esto hace que sea mucho más difícil llegar a ellos. Precisamente por eso —decían los *New Critics*— la poesía no se presta a ser parafraseada o resumida. En este sentido, Cleanth Brooks escribió un ensayo titulado «Herejía de la paráfrasis» para burlarse de los críticos que seguían el método de parafrasear un poema en lugar de analizarlo. Parafrasear un poema —decía Brooks— es destruir su estructura perfectamente acoplada en la que todas las partes están interconectadas. De hecho, Brooks creía que la interpretación de una obra literaria no podía ser más que una aproximación vulgar, y que el único camino que tenía el intérprete era usar los mismos recursos que ya estaban en el poema (metáforas, alegorías, símbolos, analogías, etc.), con lo que nunca podría llegar a establecerse la diferencia entre lenguaje objeto (el del poema) y metalenguaje (el lenguaje de la crítica).

Por otra parte, Brooks rechazaba la dicotomía tradicional fondo-forma en poesía, pues pensaba que esa dicotomía equivalía a afirmar que el poema es una idea expresada en forma artística y que, por tanto, puede atenderse por separado a la idea expresada o a la forma escogida para expresarla. Para Brooks, esto no es así. Todo poema, sostenía él, presenta una vocación de perdurabilidad, quiere mantenerse en una misma forma y de ahí que se resista a dejarse parafrasear o resumir. Quien trata de hacerlo fracasa desde un punto de vista estético. Tal vez consiga decir lo que dice el poema, pero no lo dirá de la misma manera y, por tanto, todo efecto artístico se perderá. Ésta es la mejor prueba de que en poesía fondo y forma son indisociables.

Los *New Critics* sostenían —también por influjo de Richards— que para acceder al verdadero significado de un poema era imprescindible atender al contexto global y, sobre todo, nunca aislar un verso o una palabra del contexto, pues dentro del poema ese verso o esa palabra podían estar connotando un significado que, fuera de allí, se perdía completamente para quedarse en un nivel puramente denotativo. El significado que tiene una palabra en el diccionario —aseguraban los *New Critics*— no tiene por qué ser el significado que tiene dentro de un poema, pues las palabras que le acompañan le hacen tener otros significados adicionales. De ahí la exigencia de atender a la globalidad de la obra, a toda la estructura, y no analizar los elementos por separado, sino en interconexión. Como se ve, el *New Criticism* aboga por una perspectiva contextual para descifrar el significado.

Siguiendo con la importancia de la teoría semántica de I. A. Richards como influjo clave en el *New Criticism*, hay que recordar que, en dicha teoría, se distingue entre:

- Proposiciones: son las que utiliza la ciencia. Implican significaciones referenciales (se refieren a cosas del mundo empírico).
- Pseudoproposiciones: son las que utiliza el arte, la literatura. Implican significaciones emocionales.

Esta distinción se corresponde con la distinción entre lenguaje referencial y lenguaje poético o emotivo, y obliga a diferenciar en poesía entre lo que la palabra dice y lo que sugiere. Los *New Critics* pensaban que el crítico, con su intuición, tenía que descubrir las sugerencias, no las referencias. Es decir: tenía que llegar al nivel connotativo y no quedarse en el denotativo. Estaban convencidos —como es obvio— de que, en poesía, las palabras no remiten ni directa ni objetivamente a las cosas, sino que sugieren otros significados. Y a partir de esta idea de I. A. Richards, elaboraron la teoría del lenguaje poético como algo básicamente sugerente, plurisignificativo.

Según Richards, la función emotiva, que evoca sentimientos y actitudes subjetivas, es la dominante en la poesía, idea que se opone a la teoría de Jakobson según la cual, la función dominante en poesía es la función poética, que llama la atención sobre la forma del mensaje. I. A. Richards, en cambio, decía muy poco en sus análisis sobre la forma del mensaje porque lo que a él le importaba de veras —según se ha visto ya— era la experiencia de la lectura, el efecto psicológico que la poesía producía en el lector, y creía que el crítico-lector tenía que saber recrear en el proceso de la lectura la experiencia emotiva comunicada en el poema. Una vez recreada esa emoción —pensaba Richards—, no hay diferencia alguna entre autor y lector: ambos participan de una experiencia común que ha quedado fijada en el texto. Aquí se advierte claramente, por cierto, el enfoque humanista: la poesía como posibilidad de recreación de experiencias humanas. Desde esta perspectiva, el texto acaba siendo una especie de mediador (de *medium*), un vehículo que posibilita el paso de una experiencia determinada desde el autor al lector, de modo que autor y lector acaban viviendo exactamente la misma experiencia (Eagleton, 1993: 65). Existe, por tanto, una estrecha relación, no una separación, entre autor-texto-lector. Richards no duda que sea posible o por lo menos deseable por parte del crítico la recreación de la especial condición mental y espiritual en que se encontraba el autor en el momento de componer su poema, aunque reconoce que llegar a esa reconstrucción es tarea bastante difícil: se requiere una especial sensibilidad, una especial intuición. De este modo, se comprende que la diferencia entre un crítico literario especialista y un buen lector es mínima si el buen lector también es capaz de recrear las vivencias poéticas reflejadas en el texto. Como los formalistas, también Richards perseguía la literariedad, las características distintivas de la literatura, pero hay una clara diferencia: los formalistas buscaban datos objetivos inherentes a la literatura, mientras que Richards pone el énfasis en la respuesta del lector y en su evaluación de lo que lee.

Los *New Critics* norteamericanos no prestaron tanta atención como Richards al proceso de lectura y se centraron mucho más en el texto (en el mediador). Se interesaron sobre todo por el texto literario en sí mismo, por lo que podía señalarse objetivamente en él.

4.2.2. *T. S. Eliot*

Los *New Critics* se dedicaron mucho más a describir y analizar el texto que a evaluarlo, y en este sentido estaban más cerca del Formalismo ruso que de Richards, pero no conocían las obras de los formalistas, sino que acusaron claramente el influjo de T. S. Eliot en este punto. De hecho, puede decirse que el *New Criticism* norteamericano es el resultado de desarrollar y fundir las ideas de Richards y de Eliot. En realidad, Eliot se opuso a la idea de Richards de que la poesía consistía en el uso de la función emotiva del lenguaje y de que era simplemente un vehículo que permitía la comunicación de la experiencia del autor al lector. Él creía que la poesía se basaba más bien en un intento de librarse de la emoción y más que una expresión de la personalidad del autor era un intento de evadirse de esa personalidad. Es decir, Eliot concebía la poesía más como un proceso de despersonalización en el que el artista no se confiesa ni muestra su personalidad, sino que trata de escapar a la obsesión de sus emociones. Cuanto más perfecto es el artista —aseguraba Eliot— más completamente separados están en él el *hombre* y el *artista*. Es evidente el anti-romanticismo y la concepción clásica de este autor. Para él, lo importante era la tradición, la disciplina, y a lo que había que prestar atención era al poema, no al poeta. Con sólo lo dicho ya se adivina que Eliot supuso la versión inglesa de las teorías formalistas, y que, por otra parte, propugnó el retorno a la tradición clásica. Creía que había que estudiar el poema, no como si fuera un torrente espontáneo de emociones, ni la expresión de la personalidad de su creador, sino como una

organización *impersonal* de emociones. En tanto que organización impersonal, es evidente la participación del intelecto, de la fría racionalidad. Ahora bien, como lo que se organiza son, en definitiva, emociones, Eliot termina postulando una colaboración entre intelecto y emoción. A su juicio, los buenos poetas objetivan sus sentimientos, los expresan sólo indirectamente, a través de la descripción de las cosas: es la técnica del denominado «correlato objetivo» (o «correlativo objetivo»), formulada por Eliot en su ensayo «Hamlet y sus problemas». Esta técnica consiste, al decir de Eliot, en proyectar los sentimientos en las cosas, en el paisaje, para dejar ahí la emoción y, en cierto modo, para librarse de ella. El único modo de expresar una emoción en forma artística es, según Eliot, hallar un conjunto de objetos, una situación, unos acontecimientos que reflejen esa emoción, que la simbolicen. Y eso es lo que, para este autor, hacen los buenos poetas, que no se limitan a hacer poesía de la emoción, sino que tratan de hacer sobre todo poesía de la inteligencia. Por eso Eliot admiraba a los *english metaphysical poets* (los poetas metafísicos ingleses), a quienes dedicó un importante trabajo. En su opinión, estos poetas demostraban cómo era posible combinar a la perfección en un poema sensibilidad y erudición.

Al hablar de la influencia ejercida por T. S. Eliot en el *New Criticism*, resulta prácticamente obligado evocar uno de los ensayos más conocidos de este autor, el titulado «Tradition and individual talent», que aparece recogido en la colección *The sacred wood*, de 1920. Expone allí Eliot una concepción completamente unitaria de la literatura Europea, «from Homer», y exige que los escritores adviertan esa unidad, que comprendan que todas las obras de la tradición tienen «a simultaneous existence» y que forman, por tanto, una totalidad (1950: 49). Eliot estima necesario para la valoración e incluso para la simple comprensión de una obra conocer los posibles modelos en los que se ha inspirado su autor, y recuerda que ningún poeta puede ser valorado de forma aislada porque «his significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists» (1950: 49).

Se entiende así que en cada nueva obra hay que ser capaz de advertir la presencia del pasado, que todo poeta debe ser valorado, en definitiva, por comparación con lo que otros poetas han hecho antes que él. Paradójicamente, para Eliot apelar a la tradición es a la vez una exigencia de sentido histórico —pues cada escritor tiene que ser consciente «of his place in time, of his contemporaneity»— y una abolición de la temporalidad: todas las obras que integran una misma tradición pasan a tener una existencia simultánea (1950: 49). Desde este último punto se entiende perfectamente la siguiente observación: «what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it» (1950: 49-50).

Toda la tradición se ve alterada, por tanto, con una nueva incorporación, siempre y cuando —precisa Eliot— esa incorporación sea realmente nueva y no se limite a repetir lo ya hecho (1950: 50). Lo que significa que sólo un poeta conocedor de la tradición puede llegar a modificarla añadiendo, gracias a su «individual talent», algún aspecto innovador, verdaderamente original. Cualquier otro tipo de poeta ignorará siempre qué es lo que exactamente ha conseguido, suponiendo que llegue a conseguir algo alguna vez. Y lo mismo puede decirse de la crítica: sólo un crítico con la erudición necesaria para insertar una obra en la tradición y ver qué lugar ocupa en ella podrá emitir juicios de valor dignos de ser tomados en consideración.

Terry Eagleton ha resumido con acierto la idea central del ensayo de Eliot:

> Las grandes obras de la literatura forman entre sí un orden ideal, ocasionalmente redefinido por el ingreso de una *New* obra maestra. Los clásicos que ocupan el estrecho recinto de la tradición hacen sitio cortésmente para que tenga cabida el recién llegado, con lo cual presentan un aspecto diferente. Ahora bien, como el recién llegado, en una u otra forma, ya se hallaba desde un principio dentro de la tradición, pues de otra manera se le habría negado la

> entrada, su ingreso sirve para confirmar los valores centrales de la tradición. Dicho de otra manera, la tradición no se adormila jamás: en cierta forma misteriosa prevé las obras maestras aún por escribirse, y aun cuando estas obras, una vez escritas ocasionen un nuevo avalúo de la tradición, ésta las absorbe sin dificultad (1993: 56-57).

Numerosos críticos y teóricos literarios se han visto seducidos por las sugerencias contenidas en este ensayo de Eliot. En el «Prefacio a la edición de 1964» de *Función de la poesía y función de la crítica* el propio autor lo cita como «el más conocido de mis ensayos» (1999: 35). Puede decirse, en definitiva, que este ensayo de Eliot invita a pensar que la fuerza de la tradición condiciona todo trabajo creativo y que, en consecuencia, al valorar las experiencias vitales de un escritor, hay que tener muy en cuenta sus experiencias literarias, pues sin duda él recoge de la tradición literaria temas, argumentos, detalles de ejecución, formas y estilos, y luego los reelabora para producir por su cuenta una nueva obra, una obra original. Cualquier consideración acerca del campo prefigurativo de la creación literaria deberá tener, por tanto, bien presente el peso de la tradición sobre los escritores, pues si es en las experiencias vitales cotidianas donde éstos aprenden todo lo que concierne al obrar humano —lo que Paul Ricoeur llamaría la «competencia práctica»—, es en la tradición donde aprenden a configurar artísticamente lo que la vida les muestra.

Las teorías de Eliot y de Richards encontraron en la figura del inglés Frank Raymond Leavis (nacido en 1895) la mejor síntesis. Los discípulos de Leavis se agruparon en torno a la revista *Scrutiny* (1932-53).

4.2.3. *T. E. Hulme*

Además de Richards y Eliot, también influyó en los nuevos críticos Thomas E. Hulme, crítico y pensador inglés que reaccionó contra el subjetivismo y el individualismo defendido por la crítica romántica, y defendió la tradición literaria y una estética neoclásica fundamentada en los siguientes puntos:

- Rechazo del subjetivismo romántico: la preocupación esencial del poeta debe ser su arte, su oficio, y no la confesión de su ego.
- Defensa de un arte riguroso y exacto, fruto de una disciplina depurada. Hulme se declaraba enemigo acérrimo de la idea de la irracionalidad poética; él abogaba por una poesía ordenada, racional.
- Concepción de la obra como una estructura orgánica en la que cada elemento está íntimamente vinculado a los otros, y el mínimo cambio en uno de ellos implica un cambio en toda la estructura.

4.3. Principios estéticos

Pese a que no pueda hablarse de una escuela, es posible fijar cierto número de principios estéticos y posiciones metodológicas comunes a todos los representantes del *New Criticism*:

1. Todos reaccionan contra las mismas formas de crítica:

a) La erudición académica: Los *New Critics* no creen que la crítica literaria deba confundirse con la erudición sobre aspectos históricos, sobre datos de la biografía del

autor, sobre problemas bibliográficos, sobre fuentes e influencias o sobre escuelas y movimientos, pues piensan que la erudición en torno a las obras acaba por dejar la obra en un segundo plano y, además, no explica muchos aspectos que sólo un análisis descriptivo permite explicar (resolver ambigüedades, ver qué función desempeña una imagen en un texto concreto, ver qué significa un determinado símbolo, etc.).

b) El impresionismo: Las reacciones personales del crítico no interesan a los *New Critics*; para ellos, todo impresionismo debe quedar fuera de la crítica, no importa el sujeto (ni autor ni lector), sino el objeto, es decir, la obra. La crítica impresionista —y en EE.UU. existía una importante crítica periodística de este talante— se centra en los efectos que la obra provoca en la sensibilidad del lector, pero describir el efecto no es —aseguran los *New Critics*— describir la obra, que es lo verdaderamente importante.

2. Defienden una poesía anti-romántica y anti-expresiva, al margen del subjetivismo y de la emoción, una poesía de la inteligencia que sea fruto de una disciplina, de un trabajo constante en busca de la perfección. El poema tiene que acabar siendo una construcción perfecta, y no una mera efusión de sentimientos.

3. Proponen métodos similares para analizar las obras literarias: hay que considerar la obra como un todo organizado, compuesto por diversos elementos que están interconectados. Si se concibe la obra como una estructura y se entiende que el objetivo del crítico tiene que ser conocer esa estructura queda desterrado todo impresionismo basado en reacciones subjetivas o interesado en la psicología del autor y se exige un estudio intrínseco, un estudio objetivo de la estructura del texto. Las cualidades estéticas están ancladas en la estructura de la obra y puede accederse a ellas de forma objetiva, sin necesidad de emitir «gruñidos emotivos».

4. Defienden la autonomía de la literatura. Para ellos, la literatura tiene sus propias leyes y no hay que tratar de entenderlas desde un punto de vista moral, filosófico, sociológico, teológico, etc. La literatura es autónoma, pero esto no significa tampoco que esté completamente separada de la vida o que no puedan formar parte de ella elementos procedentes de otras disciplinas (filosofía, sociología, teología, etc.), sólo que en estos casos hay que considerar esos elementos como integrantes de una estructura artística que obedece a un deseo estético y, por tanto, tienen que ser valorados dentro de ese contexto.

Aparte de estos rasgos comunes, hay que recordar que una de las teorías más conocidas del *New Criticism* es la denominada «denuncia de las cuatro falacias». Se trata de una denuncia a cuatro conocidas tendencias críticas a las que el *New Criticism* se opuso rotundamente. Las falacias denunciadas fueron: la falacia afectiva, la falacia intencional, la falacia biografista y la falacia de la comunicación.

Denunciaron primero la *falacia intencional (intentional fallacy)*. Con este título —«La falacia intencional»— publicó en 1946 un ensayo W. K. Wimsatt, y en 1949 apareció otro ensayo, «La falacia afectiva», escrito por el filósofo Monroe Beardsley. La denuncia de la falacia intencional iba dirigida contra quienes basaban sus valoraciones críticas en las intenciones del autor, en su «querer decir» (Cohen, 1974: 281). Esta falacia remite a la idea de que para dar con el verdadero significado de una obra literaria es necesario conocer la intención del autor y de que, por tanto, el objetivo principal del crítico tiene que ser conocer esa intención, lo que lleva a entrar en la psicología del poeta, es decir, a legitimar para la crítica literaria el es-

tudio de la psicología del escritor. Para los *New Critics*, esto era confundir dos cosas muy distintas: el poema con las circunstancias que lo motivaron. A ellos no le interesaba en absoluto la intención del autor, entre otra cosas porque sabían muy bien que podía mediar un abismo entre lo que el escritor quería escribir y lo que realmente había escrito, entre las pretensiones de un escritor y sus auténticos logros. Así lo señalaban René Wellek y Austin Warren en su *Teoría de la literatura*: «La divergencia entre la intención consciente y la realización efectiva es un fenómeno corriente en la historia de la literatura» (1985: 176).

Tampoco interesaba a los *New Critics* la vida del poeta y por eso rechazaron el método biográfico. Lo único que les importaba era lo específicamente literario, y estudiarlo con rigor y objetividad. El poema era visto como un objeto que se bastaba a sí mismo, un objeto autosuficiente, con una unidad y coherencia absolutas. Su significado no tenía nada que ver —según los *New Critics*— con la intención del autor ni con las impresiones subjetivas que suscitaba en el lector.

Otra de las falacias denunciadas fue la *falacia biografista*. Esta denuncia era una crítica al método basado en relacionar el contenido de la obra con la vida del autor. Quienes seguían este método pensaban que el poema era la reproducción fiel de las vivencias personales del poeta. Incluso ante los experimentos vanguardistas intentaban buscar un lazo de unión entre el experimento y la personalidad del autor. Frente a este método crítico, los *New Critics* mostraron su total desinterés por los aspectos biográficos de los escritores. El texto, y sólo el texto, les interesaba de veras. Para ellos, el poema era, antes que nada, un objeto de dominio público y no la creación privada de un individuo, de modo que tanto la experiencia del autor como su intención en el momento de la escritura carecen del más mínimo interés. No aportan nada al significado ni explican por qué el efecto causado es el que es y no otro. Sólo atendiendo al texto puede llegarse a esa información. Desde este convencimiento, los *New Critics* afirman que la historia de la literatura debería prescindir de las biografías de los autores, de sus ideologías y de sus explicaciones sobre la génesis de sus obras; lo único importante, para ellos, son las palabras que integran la obra.

En cuanto a la *falacia afectiva*, remite a la falacia de defender, como hacía Richards, la idea de que la poesía es el uso emotivo de la lengua y de que lo primero que debe interesarle al crítico es el efecto que el poema produce en el lector. Los *New Critics* creían que no debía confundirse entre el poema y sus consecuencias, entre lo que el poema es en sí mismo y lo que provoca en el lector. El poema no podía ser, para ellos, una especie de mediador entre sentimientos (los del autor y los del lector); era un objeto con sus propias particularidades y lo que había que hacer era estudiar esas particularidades. Así, defendían la idea de que, en lugar de valorar el poema sólo por los resultados que provocaba en el lector (que es lo que hacía la crítica impresionista), había que valorarlo según los logros artísticos, apoyándose en la construcción, en la estructura conseguida. En otras palabras: creían que antes de estudiar el efecto poético en el lector había que estudiar en el texto la causa que provocaba ese efecto. Como se ve, estaban invitando a distinguir claramente el efecto que provoca un poema de la estructura de ese poema. Este segundo aspecto es el que ellos querían estudiar, y estaban convencidos de que era posible hacerlo de manera totalmente objetiva, mediante un estudio científico, riguroso, algo que no era posible hacer, en cambio, con el efecto provocado por el poema, que es algo subjetivo, variable, privado, algo que —les parecía— es mejor dejar fuera de los estudios literarios.

La *falacia de la comunicación*, por último, es una denuncia contra la tendencia a ver en el poema un ideario o una doctrina que el análisis saca a la superficie. Esta tendencia se basa en la falsa dicotomía fondo y forma y se fija sólo en el fondo, en busca del contenido ideológico de la obra, en busca del mensaje, y olvidando otros aspectos que son importantes en la estructura global. Los *New Critics* no podían estar de acuerdo con esto.

Formularon todas estas denuncias porque habían llegado a la conclusión de que el objeto de la crítica literaria tenía que ser el texto por sí mismo. Así, convirtieron el poema en una especie de fetiche (Eagleton, 1993: 66) y defendieron una crítica intrínseca y un método que les parecía totalmente riguroso: el denominado *close reading* (lectura atenta, minuciosa, detallada). Este método está estrechamente relacionado con la importancia que la lectura directa y comunitaria de la Biblia tiene para los protestantes (Catelli, 1996: 113-114). Con una lectura encerrada en el propio texto, los *New Critics* aspiraban a realizar un análisis estrictamente inmanente, absolutamente descriptivo. Además, invitaban a tomar conciencia de la importancia de entrenar la sensibilidad lectora, pues el *close reading* exige una cuidadosa atención a cada detalle del texto literario. Y en definitiva exige un considerable empirismo, en el sentido de que sólo puede hablarse de lo que el texto permite, es decir, todo comentario crítico tiene que encontrar su justificación en el texto mismo, y no fuera de él.

Por otra parte, el *close reading* implica una concepción orgánica del texto. Éste es tratado como si fuera un organismo biológico en el que cada una de las partes que lo integran tiene una función determinada y todas las partes están interconectadas. Se trata de comprobar cómo funciona el poema, y para ello se lleva a cabo un análisis fundamentalmente descriptivo. Se procede al examen minucioso de las figuras retóricas, de las simetrías y de los contrastes, de las ambigüedades, de los motivos recurrentes, de los personajes, del punto de vista, etc.

A la luz de lo expuesto, parece obvio que los *New Critics* comparten ciertos principios con el Formalismo y con el Estructuralismo de la Escuela de Praga. Pero el *New Criticism,* no sólo fue empírico, sino también humanista, pues fue notorio su interés por problemas relacionados con la existencia humana, y en este sentido se diferenciaba del Formalismo y del Estructuralismo. De hecho, es un error común considerar que el *New Criticism* es el Formalismo norteamericano, porque muchos conceptos de los formalistas no fueron adoptados por los nuevos críticos. Además, para el Formalismo y para el Estructuralismo, las cuestiones referidas al significado de una obra eran totalmente secundarias, mientras que los *New Critics* se interesaron sobremanera por los aspectos semánticos. Y lo hicieron siguiendo la misma idea que siguió la Estilística de que en el lenguaje poético el significante está en estrecha relación con el significado y hay que buscar la conexión entre ambos. Puede decirse, incluso, que los mejores logros del *New Criticism* tienen que ver con sus reflexiones sobre el significado poético, y en este sentido, los *New Critics* acusaron sobre todo el influjo de I. A. Richards, pese a que rechazaran buena parte del pensamiento de este autor. Por ejemplo, toda la vertiente psicologista de la crítica de Richards, basada en la idea de que los valores artísticos dependen por completo de factores subjetivos y de que la experiencia estética viene a ser una especie de terapia psíquica, es contraria a las ideas de los *New Critics.* De hecho, se le ha criticado a I. A. Richards que prestara mayor atención al aspecto semántico que a cualquier otro, y su interés por analizar la función emotiva (y no la poética) del lenguaje, que es algo que le resta en cierto modo importancia científica a sus trabajos (Wellek, 1974: 17).

4.4. CRÍTICAS AL *NEW CRITICISM*

Como ha podido verse, el *New Criticism* norteamericano coincide en aspectos importantes con el Formalismo ruso y la Estilística, sobre todo en su intento de renovación de los estudios literarios tradicionales y en la propuesta de una poética inmanente, de una ciencia de la literatura autónoma. De hecho, el *New Criticism* ha recibido las mismas críticas a las que estuvieron expuestas las tendencias formalistas. Se ha dicho, por ejemplo, que los *New Critics* consideraban su objeto de estudio como una cosa única y que esto frenaba conside-

rablemente la posibilidad del desarrollo de una Literatura Comparada en EE.UU., pues cuanto más se insiste en la unicidad de cada texto, menos posibilidades hay de establecer comparaciones entre ellos.

También se ha dicho —lo dice, por ejemplo D. W. Fokkema (1998)—, que el *New Criticism* ignoraba la historia del texto y del lector, que no atendía en absoluto a los posibles condicionamientos sociales y que nunca discutía críticamente los resultados obtenidos mediante ningún metalenguaje, lo que evidencia que sus investigaciones no tienen nada que ver con el estudio científico de la literatura. Para los *New Critics* —siguen diciendo quienes han criticado esta tendencia—, la reflexión metodológica es algo superfluo; ellos creen que no se necesita una metodología para acercarse al texto ni un metalenguaje, pues la obra literaria tiene que ser accesible inmediatamente. Es desde luego cierto que los seguidores del *New Criticism* valoraban, por encima de cualquier metodología, la intuición estética del crítico, su habilidad para acertar en la elección del texto que iba a ser sometido a análisis. «Lo primordial en todo crítico —escribió T. S. Eliot en la «Introducción» a su colección de ensayos *Función de la poesía y función de la crítica*—, es su aptitud para seleccionar el buen poema y rechazar el malo» (1999: 46).

En cuanto a la falta de atención a los aspectos relativos a las recepciones históricas de un texto, hay que decir que, ciertamente, los *New Critics* consideraban —siguiendo en este punto sobre todo a Eliot— que el texto literario era un «monumento» y que, además, era inmediatamente asequible y preservaba su valor estético siempre. Nunca pensaron que en diferentes contextos o épocas los textos podían ser interpretados de otro modo. Cuando se fijaban en la tradición, lo hacían sin considerar que se trataba de un pasado histórico y que, por tanto, la percepción que hoy tenemos de una obra del pasado puede ser distinta a la que tuvo su público natural; para ellos, toda la literatura europea, desde Homero, tenía una existencia simultánea. Podía hablarse, pues, de clásicos eternos.

El hecho de que el *New Criticism* atendiera tan poco al contexto histórico-social —pues a esto equivalía, en definitiva, la intención de los *New Critics* de «rescatar el texto tanto del poder del autor como del poder del lector» (Eagleton, 1993: 66)— ha sido visto como uno de sus principales defectos. La oposición más fuerte que encontraron en este sentido en Norteamérica fue la de los neoaristotélicos de Chicago, la Escuela de Chicago (así denominada por tener su eje en el ambiente universitario de Chicago). Destacan en esta escuela autores como Ronald S. Crane, Elder Olson, Norman F. MacLean, Richard P. McKeon, Bernard Weinberg y William R. Keast, todos ellos maestros de grandes investigadores, como es el caso de Wayne C. Booth (García Rodríguez, 2000). El reproche principal que hace la Escuela de Chicago al *New Criticism* es no tener en cuenta el contexto histórico al analizar un poema y determinar su significado. Si se tiene en cuenta el contexto, la ambigüedad del significado poético defendida por el *New Criticism* desaparece en buena parte, pues conocer el momento histórico en que se escribió un poema y el público al que iba dirigido ayuda a resolver varios problemas semánticos. Como el *New Criticism* realizaba análisis descriptivos meramente sincrónicos, no tenían para nada en cuenta la historia, la evolución, la diacronía. La abolición de la historicidad de la obra literaria es sin duda uno sus puntos más vulnerables. Precisamente durante la década de 1980 surgirá en Estados Unidos el *New Historicism* —su representante más destacado es Stephen Greenblatt— para reivindicar el retorno de la historia a los estudios literarios. Se tratará de una reacción contra el modelo formalista de los *New Critics* y contra el rechazo de la Deconstrucción a los fundamentos de la historia como disciplina (Penedo/Pontón, 1998: 9-10). Lo cierto, sin embargo, es que algunos de los representantes del *New Criticism* acabaron reconociendo la necesidad de tener en cuenta aspectos de carácter histórico para analizar correctamente una obra, pues se habían llegado a estudiar poemas del siglo XVII sin tener en cuenta el contexto histórico y no se habían podido com-

prender correctamente ciertas metáforas. Lo cierto es que los *New Critics* estaban en contra del modo de trabajar de la crítica historicista de su época, que se limitaba a acumular datos sobre fuentes e influencias y a establecer clasificaciones cronológicas sin decir nada sobre la obra en sí misma. Pero al reaccionar en contra de esta crítica se excedieron bastante, pues cometieron el error de creer que tenían que liberar a la obra de su condición histórica para poder estudiarla en sí misma, prescindiendo de otros factores. No es que prescindieran totalmente de la historia, pero sí de la cronología y, bajo el influjo de Eliot, se dedicaron a estudiar autores y obras separados en el tiempo pero que coincidían en el uso de determinados recursos, y así demostraban que la tradición literaria no se basa en lejanías o separaciones, sino en un diálogo que entablan obras y autores de épocas distintas gracias a que comparten ciertos procedimientos artísticos.

Por otra parte, se ha dicho que los *New Critics* no supieron explotar bien las posibilidades de la lingüística moderna y que, por eso, sus trabajos sobre el estilo, el ritmo y la métrica parecen a veces hechos por aficionados, y no por críticos profesionales. Ciertamente, los *New Critics* nunca estuvieron tan vinculados a la lingüística como los formalistas rusos o la estilística europea, algunos de cuyos miembros eran eminentes lingüistas.

Por otra parte, los *New Critics* apenas tuvieron en cuenta el concepto de «género literario», sobre todo porque les parecía algo extrínseco e histórico. Y, de hecho, lo cierto es que se centraron casi exclusivamente en la poesía. Esto no podían perdonarlo los neoaristotélicos de Chicago porque querían recuperar a toda costa el esquema de pensamiento de Aristóteles, que en su *Poética* habla de los ingredientes de distintos géneros literarios (tragedia, historia, epopeya, etc.) (Gómez Redondo, 1996: 56-57).

A pesar de todas estas críticas, hay que reconocer que los *New Critics* consiguieron que la crítica norteamericana fuera más sofisticada y que la gente se sensibilizara más con la poesía en un mundo dominado por la ciencia. El *New Criticism* había nacido con actitud de rebeldía, contra la crítica oficial y académica, pero hacia los años cuarenta y cincuenta fue asimilado por el *establishment* académico y se convirtió en el tipo de crítica oficial (Eagleton, 1993: 66). En los años setenta entró ya en una fase de desprestigio, tanto en EE.UU. como en Europa.

5. **Teorías sociológicas de la literatura**

5.1. Introducción: literatura y sociedad

A comienzos del siglo XIX, el vizconde francés Louis de Bonald (un contrarrevolucionario) defendía el origen divino de todo orden social y pronunció una frase emblemática: «la literatura es la expresión de la sociedad». Esta frase encierra, en cierta medida, la base de lo que se entiende por sociología de la literatura, y fue pronunciada décadas antes de que Auguste Comte, padre del Positivismo, acuñara el término «sociología» en un momento en que empezaba a distanciarse de su maestro Saint-Simon (Sánchez Trigueros, 1996: 7). Por *sociología* se entiende la explicación de la evolución de las sociedades humanas. De modo que por «sociología de la literatura» cabe entender el estudio de las relaciones entre literatura y sociedad.

José-Carlos Mainer señala cómo el estudio de las relaciones entre literatura y sociedad se presenta como un amplio abanico de posibilidades. No puede remitirse sólo a una indagación sobre la ideología que transmiten las obras ni a la estadística de los consumos literarios (1988: 102). Una multiplicidad de campos convergen en la realidad de las relaciones literatura-sociedad, empezando por el hecho de que la literatura es una institución

social y, como tal, exige una serie de personajes vinculados al ámbito literario: escritores, lectores, editores, repartidores, libreros, críticos, etc. (Mainer, 1988: 103). La literatura es una institución de naturaleza social en tanto que nace en el seno de una sociedad y se rige por unas normas convencionales (rasgos de género, rima, métrica, etc.) que la sociedad fija y acepta. Además, el medio propio de la literatura es el lenguaje, creación social por excelencia, y todo escritor es miembro de una sociedad. Por otra parte, desde Aristóteles se afirma que la literatura es *mímesis* de acciones humanas, es decir, que representa la vida en sociedad. Todas estas relaciones entre literatura y sociedad son muy evidentes, hechos consabidos, de ahí que las investigaciones más interesantes dirigidas a la relación literatura-sociedad no vayan encaminadas en ese sentido, sino en el sentido de analizar qué relación mantiene una literatura determinada con una situación social determinada (Wellek/Warren, 1985: 112 y ss.).

En realidad, bajo la etiqueta de «sociología de la literatura» o «crítica sociológica» se agrupan numerosas teorías que adoptan perspectivas distintas; y lo único que las une a todas es el interés por estudiar la relación entre literatura y sociedad (Chicharro Chamorro, 1996: 17). Como advierte Sultana Wahnón, la unidad no es, por tanto, algo que caracterice a la sociología de la literatura; esta disciplina «presentará tantas variedades cuantos conceptos de *sociedad* y de *sociología* se manejen por sus cultivadores» (1991: 123). A grandes rasgos, pueden distinguirse las siguientes manifestaciones de la sociología de la literatura:

— Teorías sociológicas de base positivista (Augusto Comte, Taine).
— Trabajos sociológicos de base empírica (Robert Escarpit).
— Estudios marxistas (aunque éste es un punto conflictivo porque hay quien distingue con claridad entre sociología y Marxismo, asegurando que tienen puntos de partida distintos e intereses también distintos) (Chicharro Chamorro, 1996: 20).

Una distinción tradicional ampliamente seguida (por José M.ª Castellet, por ejemplo, y por Robert Escarpit) es:

1. Crítica sociológica: cree que no puede prescindirse de los elementos sociales que están en los inicios de toda obra literaria, tanto los referentes al autor como los referentes al momento histórico. Es decir: la sociedad condiciona los temas, el estilo, la forma, etc. Se toma la sociedad como punto de partida para estudiar la literatura. Como dice Robert Escarpit, es el estudio de la sociedad en la literatura.
2. Sociología de la literatura: estudia los efectos de la obra sobre la sociedad. Se toma la sociedad como punto de llegada (es la crítica fundamentalmente marxista). Como dice Robert Escarpit, es el estudio de la literatura en la sociedad.

El acercamiento sociológico a la literatura tiene en cuenta el sistema económico y político vigente en una sociedad concreta y trata de averiguar la influencia de estos aspectos en la literatura, a la vez que trata de saber qué lugar ocupa la literatura en esa sociedad. La postura más radical y más claramente definida es la de los críticos marxistas. Según René Wellek y Austin Warren, éstos no se acercan de forma inocente a la relación literatura-sociedad, con ánimo de descubridores que van a ver qué ocurre de forma objetiva, sino que tienen muy claro cómo «tiene que ser», cómo «deberían ser» las relaciones ideales entre literatura y sociedad, y tienen siempre en mente, claro, la situación marxista ideal de la sociedad sin clases (1985: 113). La crítica marxista —siguen advirtiendo Wellek y Warren— valora las obras literarias, no desde conceptos literarios, sino desde ideas éticas y políticas, pues se hace depender todo del sistema de producción. Como se ve, Wellek y Warren consideran que un

acercamiento sociológico a la literatura es un acercamiento puramente extrínseco, pero también hay quien defiende la naturaleza esencialmente social del fenómeno literario y considera que hay que superar esa dicotomía entre acceso inmanente y acceso no inmanente porque el aspecto social de una obra no está en el contenido diegético de la misma, sino en la totalidad del lenguaje literario.

5.2. Perspectiva histórica

Un hecho histórico clave para la sociología es, sin lugar a dudas, la Revolución francesa (1789), que supone la irrupción definitiva de las masas sociales en la historia, porque queda demostrado que los hombres no son simples individualidades, sino que forman colectividades, clases sociales, y que son capaces de moverse en busca de unos intereses comunes a esa clase (Sánchez Trigueros, 1996: 8). Se suele aceptar que las primeras aportaciones sólidas entre literatura y sociedad se producen a finales del XVIII y se deben al alemán Johann G. Herder, sobre todo por insistir en la conexión de la literatura con el medio ambiente: paisaje, clima, costumbres, etc. Pero con Herder estamos más bien ante una pre-sociología, y además Herder conectará ya con el Romanticismo al afirmar que la poesía es expresión del alma de cada pueblo. La suya es una óptica romántica que interpreta la obra literaria como efecto del espíritu nacional *(volkgeist)* y del espíritu de la época *(Zeitgeist),* dos conceptos que el Romanticismo entiende como «agentes externos que determinan el fenómeno literario» (Valles Calatrava, 1996: 26-27).

Aunque la base histórica de los estudios sociológicos se remonte al siglo XVIII —que es cuando se desarrolla una actividad científica empírica fundada sobre la observación crítica (Chicharro Chamorro, 1994: 394)—, es en el siglo XIX cuando estalla la polémica sobre la posible función social del arte y del artista. Básicamente, hay dos posturas enfrentadas: la de los partidarios del «arte por el arte», para quienes hay que preocuparse exclusivamente por la perfección artística, al margen de la sociedad en la que se vive, y la de los defensores de la función social y responsabilidad del arte, que están convencidos de que el arte tiene una misión que cumplir en la sociedad.

La aparición del Positivismo replantea la relación entre literatura y sociedad porque se cree que la literatura está determinada, condicionada por la sociedad en la que nace, pero no se cree que esa determinación esté marcada por los conceptos románticos de espíritu de nación o de época, sino que todo fenómeno está inevitablemente ligado al medio en el que se produce. Por tanto, la interpretación determinista de los fenómenos que hace el Positivismo es distinta a la que hace el Romanticismo. Desde un planteamiento siempre objetivista y cientifista, los positivistas tratan de estudiar la influencia de la organización social sobre los fenómenos que se producen en el seno de la sociedad, como es el caso de la literatura. Pero para la sociología de la literatura fueron claves las reflexiones, en la segunda mitad del XIX, de Hyppolite Taine, que están encaminadas a mostrar la influencia de la sociedad en la obra. Por su intento de objetividad y sus planteamientos metódicos y cientifistas, las ideas de Taine se inscriben en la dirección marcada por la filosofía de Auguste Comte, pero participan más bien del idealismo de Hegel al concebir las obras artísticas como efectos de un estado espiritual de cada época histórica. Tanto Hegel como Taine igualaban la grandeza artística a la grandeza histórica y social. Hegel consideraba que el Espíritu era la única fuerza motriz de la historia, y Taine estaba convencido de que el escritor expresa verdades históricas y sociales, por eso las obras literarias son monumentos (homenajes) a la época en que nacieron, lo que significa que, además de monumentos, son documentos históricos (Wellek/Warren, 1985: 114). Taine valora entonces las obras según el reflejo social que conlleven y cree que

la capacidad creadora de un escritor está condicionada por un conjunto de factores climáticos, biológicos y sociales (esto quedará resumido en su famosa trinidad: medio, raza y momento).

Además de las tendencias que tratan de analizar las relaciones entre literatura y sociedad, hay en el siglo XIX una crítica impresionista, subjetiva, que prescinde de estos aspectos, y será principalmente el Marxismo el que reoriente, sobre todo en el siglo XX, la conexión literatura-sociedad (Valles Calatrava, 1996: 35).

5.3. Teorías marxistas

La crítica marxista tiene su origen en las pocas declaraciones que sobre el arte y la literatura hicieron Marx y Engels. Los primeros críticos marxistas fueron el alemán Franz Mehring (1846-1916) y el ruso Georgi Plejanov (1856-1918), pero curiosamente desde el punto de vista del Marxismo dogmático soviético (el de Stalin, fundamentalmente, y no el de Lenin), ambos fueron considerados marxistas heterodoxos por afirmar que el arte gozaba de una cierta autonomía y por pensar que la crítica marxista tenía que ser objetiva y no doctrinaria, dictando el tema e imponiendo el estilo a los escritores. Pero estamos en la primera fase del Marxismo, y el Marxismo normativo es el resultado de una evolución muy posterior que se produce en Rusia (y en cierto modo también en China) cuando la crítica acaba siendo un instrumento del Partido Comunista. Piénsese que durante los años veinte —época en la que el Marxismo se estaba extendiendo por todas partes y encontrando simpatías en la mayor parte de las naciones—, todavía podían entrar en discusión distintas doctrinas en Rusia, pero a partir de 1932 se impone dogmáticamente la doctrina del «Realismo socialista».

La crítica marxista es la que tiene una historia más larga, pues aunque Marx expuso sus ideas entre 1840 y 1850, la crítica marxista es sobre todo un fenómeno del siglo XX. Las principales figuras de la crítica marxista son: Georgy Lukács (húngaro que escribe normalmente en alemán), Lucien Goldman (investigador franco-rumano influido profundamente por Hegel y por Lukács), Walter Benjamin (que se diferencia de los marxistas del Este porque él sí fue sensible a los gustos vanguardistas y a las experiencias modernas), Theodor Adorno (crítico de música y sociólogo en Frankfurt) y Mijail Bajtin (que combina Formalismo y Marxismo).

La ambición de los críticos marxistas no es la de interpretar la realidad, sino la de cambiarla. Nada de reflexiones abstractas y etéreas: compromiso. La crítica marxista más eficaz es la que es menos dogmática y sólo persigue exponer las implicaciones sociales e ideológicas latentes en la obra literaria. En este sentido es como la crítica psicoanalítica, pues en ambos casos se pretende ir más allá de la superficie visible del texto para descubrir otros aspectos que influyen en él; es una especie de desenmascaramiento.

En realidad, ni Karl Marx ni Friedrich Engels escribieron una obra dedicada específicamente al arte o a la literatura (aunque Marx quería escribir un libro sobre su admirado Balzac). Esto hizo —como ha recordado Sánchez Trigueros (1996: 37)— que los primeros herederos del Marxismo creyeran que tenían que partir de la nada para hablar de arte o literatura y lo que hacían entonces era apoyarse en la estética idealista o en la sociología positivista, añadiendo de su parte la idea de que el arte está condicionado por los factores económicos. Sin embargo, en 1933 se publicó un libro —su autor era Mijail Lifshits— que recogía por primera vez los fragmentos de Marx y Engels que contenían alguna alusión al arte y a la literatura, y este libro se erigió en la base para producir una estética materialista histórica, pese a que, en realidad, estos textos no son suficientes para ello, pues hacen falta otros textos posteriores en los que aparecen otros principios marxistas fundamentales (Sánchez Trigueros, 1996: 38-39).

El principal obstáculo para la investigación independiente de la literatura desde los postulados marxistas es la idea de que, en último término, la base económica determina el desarrollo de todos los otros niveles sociales. Sin embargo, Antonio Sánchez Trigueros asegura que ni Marx ni Engels defendían un economicismo mecanicista que ignorara la interrelación entre los diversos factores sociales para afirmar que el factor económico es el único que determina las formas artísticas (1996: 41). Lo que Marx y Engels defienden no es la determinación exclusiva de la economía, sino una sobredeterminación: son muchos factores interrelacionados de la estructura social los que determinan el arte y la literatura. En conclusión, el factor económico no es el único determinante. Quizá sea la base de la estructura social, pero otros elementos de esa estructura condicionan también las formas artísticas. De hecho, esto explica un problema que se planteó Marx: cómo es posible que una literatura nacida en el seno de unas coordenadas histórico-sociales ya caducas, de épocas anteriores, pueda seguir proporcionando placer estético (él se refiere sobre todo a la tragedia griega). Esto le lleva a plantear el problema de la supervivencia de la obra artística más allá de sus propios condicionamientos históricos, pues este problema indica que el desarrollo histórico de la literatura es independiente del desarrollo histórico general, es decir, que la literatura tiene sus propias reglas y principios, algo que contradecía la idea de que el factor económico de una sociedad concreta determina el arte que esa sociedad genera. Hay quien cree que Marx, más que solucionar este problema, trató de esquivarlo afirmando que la importancia de la forma y de los contenidos ideológicos en las obras de arte es sólo relativa. Pero lo que Marx dijo, en concreto, fue que así como el hombre sabe que ya nunca volverá a ser un niño y siente cierta nostalgia de su infancia, lo mismo pasa con el arte griego, con la fascinación que continúa provocando la tragedia, pues se trata del momento más bello de la infancia histórica de la humanidad y ejerce una fascinación eterna porque se sabe que no volverá jamás. La explicación a esta reflexión de Marx seguramente habría que buscarla en su formación clasicista, que le lleva a apartarse del Romanticismo y a admirar el arte griego, como le había pasado a Hegel.

La línea Hegel-Marx-Engels se mantiene porque los tres comparten el método dialéctico, pero Hegel concibe la dialéctica como una dinámica del pensamiento, mientras que Marx y Engels (los fundadores del Marxismo) extienden esa dialéctica del pensamiento a la naturaleza y, así, el materialismo dialéctico explica el desarrollo del mundo basándose en una dinámica, en un proceso de desarrollo desde una etapa a otra más alta.

En toda dialéctica hay una tesis (una afirmación) y una antítesis (una contraafirmación), y como resultado de su confrontación se llega a una síntesis (conclusión). Marx y Engels aplican el método dialéctico al desarrollo social y sostienen que la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado acabará con el capitalismo y hará progresar la sociedad. El materialismo dialéctico aspira a establecer leyes objetivas que gobiernen el conjunto de la realidad, pero hay además un materialismo histórico que extiende esas leyes al estudio de la vida y del desarrollo social (y hace depender estas leyes del factor humano), y dentro del materialismo histórico es donde cabe ubicar el estudio de la literatura.

Dentro del Marxismo hay varias tendencias, pero históricamente la primera aplicación del Marxismo al estudio de la literatura es la conocida como «teoría del reflejo», que podría ser formulada así: todo el movimiento de la sociedad está gobernado por la disposición de los medios de producción, y cuando estos medios de producción cambian, cambian también las formas de producción artística y las producciones intelectuales (filosofía, política, religión, etc.). Es decir, los cambios en los niveles inferiores del orden social repercuten en la historia del arte y del pensamiento. Aplicado a la literatura, esto significa que la producción literaria es un reflejo de los conflictos sociales, es decir, que existe una estrecha correspondencia entre las circunstancias sociales y la producción literaria y, por tanto, los marxistas lo

que hacen es tratar de identificar a través del texto literario las fuerzas sociales en conflicto. Se cree que la obra literaria depende de una conciencia de clase totalmente asumida y esto se toma como punto de partida previo para el estudio del texto, que sólo servirá para demostrar estas ideas, para ejemplificarlas. Ésta es la tendencia más simplista del Marxismo, que lleva a juzgar las obras dependiendo de la tendencia política que reflejan y que es, por tanto, dogmáticamente selectiva. Al sostener que la única literatura válida es aquella que refleja la realidad social se acabará tomando como estilo predilecto el Realismo y, así, se podrán juzgar las obras según su grado de realismo, es decir, según su fidelidad a la realidad social. Éste será el criterio fundamental. Lo que para un marxista sería imperdonable es la literatura tendenciosa, es decir, aquella en la que el escrito, en lugar de reflejar la realidad tal cual es, lo que hace es manipularla según sus criterios políticos. Precisamente, para Marx, Balzac era un gran escritor porque, pese a tener ideas contrarias a Marx, reflejaba la realidad de la sociedad francesa sin manipularla.

Luego Lukács dará una versión más sofisticada de esta teoría del reflejo al afirmar que lo que la literatura tiene que reflejar no es la realidad en su forma más inmediatamente accesible, sino que hay que reflejar los movimientos subyacentes a esa realidad porque ahí están las leyes que verdaderamente la rigen, y esto, claro, es mucho más difícil de conseguir porque sólo unos privilegiados son capaces de captar lo que subyace por debajo de la realidad empírica, aparente. Más tarde el Marxismo desarrollará otro tipo de aproximación a la literatura que no se basaba ya en la teoría del reflejo, sino en el concepto de «mediación». Ya no se trata de un reflejo de la realidad, sino de una mediación literaria de la realidad, que es distinto. El concepto de mediación se basa en la idea de que la realidad no queda reflejada tal cual es, sino que en el momento en que la realidad tiene que ser construida como literatura existe una manipulación literaria y por tanto la realidad aparece transformada.

5.3.1. *El Marxismo en Rusia*

Los primeros intentos de construir una estética marxista en Rusia cuentan con el precedente de la llamada «crítica democrática rusa» del siglo XIX. Pero el padre del Marxismo ruso es Georgy Plejanov, que se aparta de quienes reducen el Marxismo a un economicismo mecanicista y afirma (comprendiendo bien a Marx y a Engels) que en la estructura social los factores están interrelacionados y, por tanto, no es sólo el factor económico el que determina y condiciona las formas artísticas. A partir de esta idea nuclear propone su «teoría de los factores»: en el arte se refleja la psicología del hombre que vive en sociedad, y el carácter de este hombre está determinado por las relaciones económicas que mantiene con otros hombres de su sociedad y por el sistema político vigente, que a su vez está edificado sobre la base económica, la cual depende del grado de desarrollo de las fuerzas productivas. Veámoslo al revés: todo cambio en las fuerzas productivas provocaría un cambio en la base económica de la sociedad y este cambio afectaría al sistema político y acabaría modificando las relaciones entre los hombres en el seno de una sociedad, lo que acabaría provocando el surgimiento de una psicología social distinta (el hombre entendería de distinto modo la convivencia en sociedad), todo lo cual acabaría reflejándose en el arte, en la literatura.

En una serie de artículos sobre Leon Tolstoi (considerado el patriarca de la literatura rusa) escritos entre 1908 y 1911, Lenin siguió las teorías de Marx y Engels y señaló dos caminos para evaluar una obra y a su autor: el camino historicista (comprobar qué papel desempeña en la historia un autor y su obra) y el camino político (juzgar la obra de un autor en relación con la situación política de su época). Lenin creía que toda obra era fruto de la lucha de clases, pero no creía que una obra fuera la ilustración artística de una ideo-

logía (la del autor). Para explicar esto, distingue entre: la ideología de la clase social del autor (Tolstoi, en este caso) y la ideología social de la obra (que puede ser distinta a la ideología de la clase del autor). De hecho, ya se consideraba que con Balzac había triunfado claramente el realismo porque este escritor no reflejaba en sus obras su propia ideología, sino que había sabido guardarse su subjetividad para reflejar objetivamente los conflictos sociales, hasta el punto de hablar bien de quienes en la vida real eran sus enemigos de clase y hablar mal de su propia clase social. Pues bien, Lenin creía que Tolstoi había hecho algo parecido al reflejar objetivamente las contradicciones sociales que caracterizaron el período de la Revolución rusa. En ninguna de las polémicas literarias y artísticas en las que participó puede decirse que Lenin mantuviera una postura dogmática; más bien al contrario, animaba los debates abiertos y nunca quiso que sus gustos personales en este terreno acabaran erigiéndose en criterios oficiales, ni siquiera en el seno de su propio partido, de ahí que Antonio Sánchez Trigueros denuncie la manipulación que se ha hecho a menudo de las ideas estéticas de Lenin, convertidas en criterios de autoridad para defender la doctrina del Realismo Socialista (1996: 48).

El Realismo Socialista Soviético se convirtió en el método artístico oficial del comunismo y sus doctrinas fueron expuestas por la Unión de Escritores Soviéticos (1932-1934). Los puntos de preocupación principales tenían que ver con la evolución de la literatura, su reflejo en las relaciones de clase y su función en la sociedad. La Revolución de Octubre de 1917 provocó dos reacciones contrarias: animó a los formalistas a desarrollar teorías revolucionarias del arte, pero, a su vez, surgió una visión comunista ortodoxa que dirigió su mirada hacia la tradición decimonónica del realismo ruso, a la que consideraba la base ideal sobre la que edificar la estética de la nueva sociedad comunista. Estos últimos consideraron síntomas de decadencia capitalista todas las revoluciones artísticas que se produjeron hacia 1910 (Picasso, Stravinsky, T. S. Eliot, etc.). Se produce así una especie de paradoja, pues aunque en un nivel político, la Revolución es absolutamente radical, en un nivel artístico se rechazan las corrientes modernas y se prefiere una estética conservadora acorde con los gustos burgueses. Tenemos así, en la esencia del Realismo Socialista Soviético, una curiosa combinación de política revolucionaria y estética decimonónica.

Con toda seguridad, el célebre artículo de Lenin «Organización del Partido y literatura del Partido» (1905) desempeñó un papel decisivo en la postulación del compromiso político de los intelectuales. Una lectura atenta de su contenido muestra, sin embargo, que en realidad Lenin estaba respetando allí el principio básico de la independencia intelectual. Es cierto que de su artículo se deriva el concepto de la *partinost*, es decir, del compromiso con la causa obrera del partido socialdemócrata ruso (después partido bolchevique), pero no es menos cierto que este concepto apuntaba simplemente a un problema de coherencia, y no a una actitud dogmática. Lo único que Lenin exigía era que sólo aquellos intelectuales que se comprometieran con la línea política del Partido tuvieran derecho a participar en sus publicaciones. A nadie se le negaba la independencia, la libertad para escribir lo que quisiera escribir.

Antonio Sánchez Trigueros ha destacado precisamente cómo nunca pretendió Lenin que sus gustos personales sobre arte y literatura «se alzasen en criterios oficiales y dominantes ni siquiera en el seno de su propio partido» (1996: 48). Es un error creer que, con el artículo citado, Lenin estaba marcando el camino de la censura fuera del ámbito de las publicaciones del Partido. En ningún momento se refiere al control del Estado o de un partido político concreto sobre todos los escritos en general (Fokkema/Ibsch, 1981: 115). Claro que, como ha observado Raman Selden, la situación adquiere un matiz distinto cuando, después de la revolución, el partido llegó a controlar prácticamente todas las publicaciones del país (1993: 37). No comulgar entonces con su línea política suponía la condena al silencio más absoluto. La «petición razonable» de Lenin tomaba así «un cariz autocrático» (Selden, 1993: 37).

Pero, en principio, nadie puede negar que Lenin sólo se refería a la dirección que debían seguir los textos —y no sólo los literarios— escritos por quienes habían elegido libremente pertenecer al partido. Otra cosa es que, para «dotar de criterio de autoridad a la doctrina del *realismo socialista*» —como ha señalado Sánchez Trigueros— en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934), la directriz marcada por Lenin acabara siendo elevada por los dirigentes de Stalin a dogma absoluto, de obligado cumplimiento para todo artista, y diera paso entonces a una fuerte represión ideológica (Sánchez Trigueros, 1996: 49).

Si se han evocado ahora estos acontecimientos, ha sido para demostrar cómo incluso en el texto del que surge la idea del compromiso político —sobre todo tras la manipulación ya señalada— se respeta la independencia de los intelectuales. Por supuesto, Lenin creía que la literatura y el arte tenían que entrar en la lucha ideológica, pero estaba totalmente de acuerdo con quienes, como Anatoli Lunacharski —comisario del Pueblo para la Educación—, sostenían que era necesario «consentir el libre desarrollo de todos los artistas y de todas las corrientes artísticas» (Sánchez Trigueros, 1996: 49). Incluso se diría que dentro del partido, ya con Stalin en el poder, se sentía la independencia del intelectual como una realidad inevitable y, por eso mismo, como una gran amenaza. Esa independencia inherente a la intelectualidad hacía que incluso los intelectuales pertenecientes al partido estuvieran bajo sospecha. Refiriéndose al Partido Comunista francés, Jean-Paul Sartre lo explicó con su acostumbrada elocuencia:

> Aunque fuese irreprochable en sus costumbres, un intelectual comunista lleva esta tara original: ha entrado *libremente* en el partido; ha tomado esta decisión inducido por la lectura reflexiva de *El Capital,* el examen crítico de la situación histórica, el sentido agudo de la justicia, la generosidad y el espíritu de solidaridad: todo esto supone una independencia que no presagia nada bueno. Ha entrado en el partido por libre elección; en consecuencia, puede salir de él del mismo modo. Ha entrado por haber criticado la política de su clase de origen; en consecuencia, podrá criticar la de su clase de adopción (1990: 224-225).

Claro que seguramente estas palabras de Sartre tienen que ser puestas en relación con su experiencia personal. Cuando, después del verano de 1941, trata de entrar en contacto con el Partido Comunista francés, se ve rechazado tanto por su condición de intelectual pequeño-burgués como por ser sospechoso de haber sido liberado por los alemanes a cambio de comprometerse a servirles como agente provocador (Jeanson, 1975: 148-149).

Volviendo a la noción del compromiso del intelectual con la causa del partido, hay que reconocer que lo cierto es que en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934), la directriz marcada por Lenin acabó siendo elevada por los dirigentes de Stalin a dogma absoluto, de obligado cumplimiento para todo artista, lo que dio paso a una represión ideológica. En estas condiciones, para ser popular —la «naturaleza popular» *(narodnost)* de una obra se convirtió en un clisé de la crítica literaria soviética (Selden, 1993: 37)—, una obra de arte tenía que mostrar un alto nivel de conciencia social y ofrecer perspectivas de futuro interesantes desde la perspectiva de las masas trabajadoras.

El compromiso del escritor con los intereses de clase y el realismo social de su obra (reflejar la realidad de la vida en sociedad) son los puntos en los que se pone el acento. Se afirma que el realismo social supera las simpatías de clase, es decir, no importa tanto que un escritor sea fiel a los intereses de la clase social a la que pertenece como el hecho de que sea capaz de reflejar fielmente la realidad social. Precisamente, James Joyce fue atacado por los teóricos soviéticos porque tanto su técnica experimental como el contenido de sus novelas —la preocupación por la vida de un individuo banal, en el caso del *Ulises*— denotaban un desinterés por las preocupaciones sociales, mientras que en el caso de los realistas del siglo XIX —Balzac, Dickens, Stendhal, etc.—, éstos basaban sus novelas en la implicación del

individuo en la red de las relaciones sociales. En resumen, los soviéticos no concebían, y por tanto no aceptaban, una novela exenta de compromiso político.

Los dirigentes soviéticos —marxistas convencidos— creyeron que la nueva base económica surgida tras la Revolución de Octubre produciría tarde o temprano una nueva cultura, aunque no podían saber exactamente cuándo. Trotski fue uno de los que más escribió sobre este aspecto de la futura cultura del proletariado que tardaría bastante en llegar porque esta clase social carecía de una preparación artística.

Los marxistas más radicales eran los de la organización conocida como *Prolet Kult*, que lucharon obstinadamente para elevar el nivel cultural de la clase trabajadora, pues creían que el objetivo principal tenía que ser la creación de una nueva cultura proletaria al margen de las demás clases sociales. Para ellos, los clásicos —Shakespeare, Molière, etc.— ya habían cumplido su misión histórica y ahora la misión era distinta y tenía que seguir otro camino. Nada de hablar de inspiración literaria ni de misticismos: la misión del escritor era inculcar, sobre todo a la juventud, el deseo de participar en la construcción y en la victoria del socialismo.

El Partido no apoyó este radicalismo de la *Prolet Kult* porque no se consideraba conveniente una visión tan estricta en un momento en que la situación política y económica no era nada estable; se prefirió (sobre todo Trotski) afirmar que el Partido sólo podía actuar imperativamente en ciertos ámbitos, pero en otros —como el ámbito artístico—, lo único que se podía hacer era orientar, cooperar, y no dar órdenes de ningún tipo. La organización del *Prolet Kult* pidió entonces dirigir la literatura sin que interfiriese en ello la dirección del Partido, y aunque muchos de los miembros de esta organización pertenecían al Partido esto no se aceptó. Sin embargo, los dirigentes del Partido estuvieron bastante intranquilos al comprobar que los escritores no iban convirtiéndose al régimen, como ellos creían, y esto dio fuerza a la *Prolet Kult*, aunque no consiguió esta organización la victoria completa, pues otra asociación de escritores, la RAPP, llevó a cabo una campaña de difamación e intimidación contra otras asociaciones de escritores y contra escritores individuales que se apartaban de las ideas del partido, y lo hizo con tanto éxito que llegó a absorber casi todas las demás asociaciones y tomó en sus manos la responsabilidad de dirigir la literatura soviética. Pero al centrarse sobre todo en ataques a escritores disidentes, silenciaron los nombres de los escritores más importantes, que a través de Gorki, consiguieron quejarse a Stalin, y éste reunió al Comité Central para que disolviera todas las organizaciones de escritores proletarios y exigiese que todos se uniesen en un mismo equipo para apoyar el programa del socialismo.

En el I Congreso de Escritores Soviéticos (1934) se acepta el «realismo socialista» como fórmula oficial orientadora de la creación y de la crítica literarias, y se ensalzan obras como *La madre*, de M. Gorki, a la que consideran un claro anuncio de que se aproxima una nueva cultura. El realismo socialista exige dos aspectos, principalmente: que el escritor represente la realidad concreta en su desarrollo revolucionario, y que se eduque ideológicamente a la clase trabajadora en el espíritu del socialismo. Es decir, se exige que el escritor sea un realista, o sea, que reproduzca detalladamente la realidad, pero se le exige también que sea un realista socialista, lo que significa que no tiene que reproducir la realidad objetivamente, sino que ha de usar su arte para difundir la ideología del comunismo. Así, la literatura se convierte en un instrumento para adoctrinar a las masas trabajadoras en la ideología comunista; los escritores se convierten, como quería Stalin, en «los ingenieros del alma humana».

El I Congreso de Escritores Soviéticos no fue en sus manifestaciones tan radical como el grupo *Prolet Kult*, y aunque partían de la frase de Stalin de que los escritores tenían que ser ingenieros de almas, se centraron sobre todo en la asimilación del legado literario de todas las épocas, una asimilación crítica en el sentido de que se enfrentaban a las otras épocas

con ojos marxistas. El resultado fue un eclecticismo absoluto que invitaba a escribir sobre el futuro del comunismo con el estilo de las novelas realistas del XIX, pues no se permitía la innovación o experimentación formal —en la línea de Joyce o de Proust, por ejemplo—, ya que estas experimentaciones hacían más difícil el acceso al texto literario, tanto por parte de los lectores proletarios como por parte de los críticos del partido, que tendrían dificultades para llevar a cabo su inspección censora con el fin de determinar si una obra es ventajosa o perjudicial para la causa de la revolución.

Con Stalin, el partido fue cada vez menos tolerante en materia literaria, no quería dejar ese terreno en manos de unos pocos intelectuales y reclamó su derecho a hablar de literatura y a discutirla tomando como punto de partida siempre la ideología marxista. Esto supuso un retraso en el ámbito de la crítica, pues se seguía un método decimonónico que mantenía la separación forma-fondo, y ahí discrepaban los marxistas con los críticos del Formalismo ruso. En la década de los treinta puede decirse que el espíritu del partido invadió completamente el campo de operatividad de la literatura y las obras literarias se juzgaban según comulgaran o no con ese espíritu.

En 1953 muere Stalin y en diciembre de 1954 se celebra el II Congreso de Escritores Soviéticos, en el que lo más destacable es el cambio de definición en el concepto de «realismo socialista», aunque más que de cambio, habría que hablar de una ligera modificación, pues si antes se exigían dos principios fundamentales —la representación verosímil de la realidad en su desarrollo revolucionario (es decir, la representación del presente) y la educación ideológica del proletariado (es decir, la orientación del futuro)—, ahora se considera que esos dos objetivos son redundantes, pues al reflejar la realidad de un modo determinado ya se está educando al proletariado, y se propone una síntesis en la definición del realismo socialista, que pasa a ser entendido como representación verosímil de la realidad en su desarrollo revolucionario.

La crítica marxista se centra en el origen de la literatura y sobre todo en los efectos que la obra produce en el lector, pero apenas se pronuncia sobre las características del texto literario. Y precisamente una de las polémicas más interesantes fue la que mantuvieron Marxismo y Formalismo debido a que los formalistas se centran en el análisis de los elementos formales y no atienden a aspectos extraliterarios como puede ser el influjo de factores sociales en la obra literaria. En esta polémica hubo alguna postura intermedia, como la de Nicolai Bujarin, que creía en la necesidad de analizar los aspectos formales, pero defendía también que ese análisis se ampliara a cuestiones de contenido (porque forma y contenido son la totalidad de la obra) y que, finalmente, se pusiera la obra total en conexión con toda la actividad social.

La aportación más interesante en esta polémica fue la de Leon Trotski, recogida en *Literatura y revolución* (1924). En esta obra —recopilación de artículos—, Trotski se enfrenta a los futuristas y a los formalistas (a Shklovski, sobre todo). Discute sobre todo la idea formalista de la independencia total del factor estético y la actitud fetichista ante la palabra. Para Trotski, la escuela formalista es demasiado arrogante e inmadura. Los formalistas declaran que la esencia de la poesía es la forma y reducen su tarea a analizar los aspectos formales de modo descriptivo y casi estadístico: contar vocales, consonantes, sílabas, adjetivos, ver cuáles se repiten, etc. Trotski cree que este análisis es necesario como fase previa de un análisis mucho más completo, mientras que los formalistas se quedan ahí, en el mero recuento de datos. Es decir, Trotski cree que el trabajo de los formalistas tiene sólo un valor accesorio, instrumental, complementario, y los formalistas lo niegan porque para ellos el arte literario culmina y se agota en la palabra, y lo que les interesa es analizar las leyes de combinaciones de palabras. Prescinden totalmente del punto de vista social y psicológico. Los formalistas no comprenden que una nueva forma artística nace como respuesta a necesidades nuevas,

que el poeta encuentra el material para su creación en su medio social. Los cambios en el medio social producen cambios psíquicos en los hombres y es así como se explica el movimiento en el arte. Si no fuera así, de generación en generación la gente seguiría teniendo suficiente con la Biblia o con los poetas griegos de la Antigüedad. En este sentido, la poesía refleja los cambios sociales, es reportaje, aunque en un estilo peculiar, superior. Desde un punto de vista marxista, de un proceso histórico objetivo, el arte es siempre servidor de la sociedad, algo útil a la historia. Quiere decirse que en el plano de la investigación científica, el marxismo investiga objetivamente las raíces sociales del arte, trata de descubrir los condicionamientos sociales que hace que una obra determinada sea como es. La investigación puede ser más o menos detallada y, así, puede tratar de descubrirse qué corrientes históricas han provocado el nacimiento de los nuevos sentimientos reflejados en la obra. Y Trotski insiste en la idea de objetividad absoluta del Marxismo en sus investigaciones científicas. Asegura que no pretende una dominación del arte por medio de órdenes y decretos. No defienden sólo al arte que habla del obrero ni exigen a los poetas unos temas determinados: que describan exclusivamente las chimeneas de una fábrica o que hablen de una insurrección contra el capital. Tiene que haber incluso un espacio para la poesía lírica, intimista, que parece que tiene poco que ver con el sentimiento de las masas obreras (Trotski, 1969, vol. I: 114). No van a imponer temas a los poetas. Contra el Formalismo, afirma Trotski:

> La forma artística es independiente en gran medida, pero el artista que crea esta forma y el espectador que goza de ella no son máquinas vacías, hechas una para crear la forma y otra para apreciarla. Son seres vivos, con una psicología cristalizada y hasta cierto punto unida, aunque no siempre armoniosa. Esta psicología es el resultado de las condiciones sociales (1969, vol. I: 115).

Los formalistas ignoran por completo la unidad psicológica del hombre social, del hombre que crea y consume lo que ha creado. Para Trotski, el arte tiene un papel secundario en el proceso social, tiene que ayudar a dar forma a la nueva perspectiva espiritual que empieza a advertirse dentro del proletariado, y esto no es, para él, tener una mentalidad dogmática, no se trata de una orden estatal, sino de una necesidad histórica, una exigencia histórica que no puede ser eludida. Trostki sabe que la escuela formalista se esfuerza por ser objetiva porque está harta del tipo de crítica impresionista y arbitraria que se practicaba antes de que ellos, los formalistas, aparecieran, y reconoce que no les falta razón en ese sentido, pero cree que sus métodos son superficiales y el punto del que parten es demasiado estrecho de miras porque les lleva a analizar únicamente elementos accidentales, secundarios, y desemboca en el fetichismo de la palabra, la adoración a la forma, además de llevarlos también a un tipo de subjetivismo. Con este tono irónico lo explica Trotski:

> Tras haber contado los adjetivos, pesado los verbos y medido los ritmos, el formalista, o bien se queda callado con el aspecto de un hombre que no sabe qué hacer consigo mismo, o bien emite una generalización inesperada que contiene un cinco por ciento de formalismo y un noventa y cinco por ciento de intuición sin el menor sentido crítico (1969, vol. I: 116).

Otro fragmento irónico contra los formalistas es éste:

> En el fondo, los formalistas no desarrollan su teoría del arte hasta sus últimas consecuencias lógicas. Si se considera el proceso de creación poética sólo como una combinación de sonidos o palabras, y si se quieren resolver todos los problemas de la poesía desde este punto de vista, la única fórmula perfecta de «poética» sería ésta: ármese usted con un diccionario y cree, por medio de combinaciones y permutas algebraicas de los elementos del idioma, todas las posibles obras poéticas, pasadas y por venir (1969, vol. I: 116).

Y para esto, sigue diciendo Trotski, «todo lo que se necesita es una infinidad de tiempo, es decir la eternidad» (1969, vol. I: 116). Como esto es imposible, la fuente fundamental de la composición poética tiene que seguir siendo la expresión de un estado de ánimo o de un sentimiento (personal o social). Ése es el primer paso: tener una idea, un sentimiento que expresar, y luego es posible que la forma vaya imponiéndose e incluso conduzca el tema en una dirección imprevista al principio, porque la forma —aclara Trotski— es un reflejo activo que influye en la idea misma. Por tanto: relación activa recíproca entre forma y contenido porque la forma puede llegar a influir en el contenido y llegar a transformarlo completamente. Pero esto es algo que ocurre en todos los campos de la vida social.

Uno de los formalistas más acusados de subjetivismo por parte de Trotski es Viktor Shklovski, que se mostró intransigente con la aplicación de la teoría del materialismo histórico al arte, y Trotski cree que sus ideas son puras tonterías que quieren ser presentadas como la última palabra del pensamiento científico. Shklovski se niega, por ejemplo, a aceptar la tesis marxista de que el medio social y las relaciones de producción influyen en el arte porque cree que los temas artísticos tendrían entonces que estar ligados a los lugares en los que se producen esas relaciones, cuando, en realidad, los temas no tienen patria ni lugar y los mismos temas aparecen en todas partes. Para Trotski, el hecho de que los distintos pueblos y las diferentes clases sociales muestren los mismos temas es simplemente una prueba de la limitación de la imaginación humana y de los esfuerzos que hace el hombre por economizar sus energías incluso en la creación artística; es por eso que cada clase trata de aprovechar al máximo la herencia cultural de las otras clases, pero en realidad esos temas se adecuan, una vez adoptados, a los intereses específicos de cada clase.

La polémica entre marxistas y formalistas se zanjó con la condena oficial del Formalismo y la instauración del Realismo Socialista. Finalmente, alguno de los formalistas, sobre todo Tinianov, evolucionó hasta la idea de que la serie literaria entra en correlación con la serie social debido a que la palabra es social por naturaleza (algo que defenderá también Bajtin). De hecho, en su estudio sobre Dostoievski (1929), Bajtin adopta una postura sociológica próxima al Realismo Socialista al demostrar cómo el novelista ruso supo reflejar fielmente toda la complejidad polifónica de la sociedad rusa de su época.

5.3.2. *La sociología de la literatura de Georg Lukács*

El teórico húngaro Georg Lukács (1885-1971) es uno de los críticos marxistas más importantes del siglo XX. René Wellek lo admira porque une a su concepción marxista (que le lleva a buscar las implicaciones sociales y políticas que afectan a la obra) y a sus fuentes hegelianas una sensibilidad por los valores literarios (1974: 13). Lukács ingresó en el Partido Comunista húngaro en 1918 y se dedicó entonces a la búsqueda de una estética marxista, centrando sus estudios especialmente en el realismo del siglo XIX, pues no quería que la política cultural prescindiera de la rica tradición literaria que representaban autores como Goethe, Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi, Dostoievski, autores que fueron lectura permitida en la Unión Soviética precisamente gracias a los esfuerzos de Lukács. Incluso antes de su adhesión al Marxismo ya se preocupaba Lukács por constituir una sociología de la literatura: una disciplina dedicada a estudiar la relación entre literatura y sociedad. Desde su temprano ensayo *La forma dramática* (1909), Lukács muestra ya una preocupación por estudiar la literatura desde un punto de vista sociológico, pero está en contra del tipo de sociología que se practicaba en su época, caracterizada por intentar demostrar que las condiciones económicas de una época eran la causa inmediata del hecho artístico y por creer que la faceta social del arte se halla solamente en los contenidos. Frente a este tipo de sociología, Lukács

afirma que las condiciones económicas juegan un papel secundario y que lo verdaderamente social de la literatura es la forma, de modo que una sociología de la literatura tiene que estudiar las relaciones entre las formas artísticas y las determinadas concepciones de la vida que se dan en cada época. Lo interesante desde este punto de vista es llegar a comprender por qué una cosmovisión determinada adopta unas formas de expresión artística determinadas y excluye otras. Lukács defiende, pues, una sociología de las formas literarias, de modo que incluso cualquier cuestión estilística es considerada una cuestión sociológica (Wahnón Bensusan, 1996: 54-55). Desarrolla estas ideas principalmente en dos de sus obras: *Historia evolutiva del drama moderno* (1912), que fue su tesis doctoral, y la *Teoría de la novela* (1920). Algo hay que decir de la primera para entender mejor la segunda.

En *Historia evolutiva del drama moderno* estudia Lukács las diferencias formales y estructurales entre el drama antiguo, cuyo desarrollo abarca desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, y el drama moderno, cultivado a partir del siglo XVIII en el seno de la cultura de la Ilustración. Las diferencias detectadas obedecen, en su opinión, a distintas visiones del mundo: la visión antigua y la moderna. Con este planteamiento de partida, Lukács llega a la conclusión de que en el drama antiguo sólo existe una moral que nunca es puesta en duda —y en consecuencia no puede ser nunca el detonante de un conflicto— porque todos los personajes comparten unos mismos principios éticos, que son los de la nobleza. El drama moderno, sin embargo, es el drama de una clase social determinada —la burguesía— que se sabe frente a otras clases donde las valoraciones éticas, los pensamientos y los sentimientos son distintos, y este contraste consciente de clases desencadena una lucha social que se convierte en el motor de la acción, oponiendo a los personajes y sus respectivas ideologías de clase. «Pluridimensionalidad en lo social» es la expresión que escoge Lukács para referirse a este rasgo característico del drama moderno, pese al cual —aseguraba— se seguía privilegiando en la obra una ideología por encima de las demás, ofreciéndose así una visión unitaria y burguesa. Lo mismo mantendrá años después Mijail Bajtin al señalar que en el drama burgués la pluralidad de conciencias no llega a constituir un dialogismo porque, aunque los personajes se enfrenten dialógicamente, lo hacen desde el control absoluto del autor, que resuelve todas las oposiciones dialógicas y presenta un mundo unitario. De cualquier modo, el drama moderno viene a ser fiel reflejo artístico de una situación social nueva y de una nueva cosmovisión. La conclusión que se desprende de estas reflexiones es que, en la esfera del arte, los elementos formales reflejan los cambios sociales.

En su *Teoría de la novela* (publicada en 1920, pero escrita entre 1914 y 1915, pues en 1917 ya rechazaba las tesis de este libro para, en 1918, ingresar en el partido comunista y convertirse en adalid del Marxismo), Lukács abandona en gran parte el enfoque sociológico en favor de una perspectiva marcadamente filosófica. Esta obra es, de hecho, un evidente y confesado intento de aplicar por primera vez la filosofía de Hegel a problemas estéticos, según se lee en el prólogo que el propio autor añadió a la reedición alemana de 1962 (1966: 20). Lukács sigue relacionando aquí la variedad de formas artísticas con las distintas visiones del mundo, como había hecho antes en *Historia evolutiva del drama moderno*, pero no presenta ya la teoría de la lucha de clases como el factor determinante de las diferentes cosmovisiones, sino que se apoya en el principio fundamental de que cada época histórica tiene una visión determinada del mundo. Deja de hablar de clases sociales y pasa a hablar de *civilizaciones cerradas* (civilizaciones de épocas felices que creyeron en los dioses) y *civilizaciones problemáticas* (civilizaciones de épocas sin dioses). En las civilizaciones cerradas no hay enigmas; todo tiene su respuesta, todo se soluciona, todo es perfecto, acabado, mientras que las civilizaciones problemáticas no encuentran quien responda a sus muchas preguntas y el mundo se abre infinitamente, deja de estar bajo control y despierta en el hombre una angustiosa sensación de soledad. «En el nuevo mundo —escribe Lukács—, ser hom-

bre es estar solo» (Lukács, 1966: 31-36). A partir de esta dicotomía entre un mundo con respuestas y un mundo sin respuestas establece Lukács una historia de las formas artísticas que contempla tanto distintos géneros —tragedia, epopeya, drama, novela— como modalidades distintas del género que realmente le interesa estudiar: la novela. Parte para ello de la idea básica de Hegel según la cual, cada nueva forma artística nace en el preciso momento en que el espíritu de la época la necesita, es decir, en el preciso momento en que se siente «que su hora ha llegado» (1966: 40). No se trata de creer en un cambio de disposición espiritual, sino de convencerse de que una misma disposición de espíritu puede ir orientándose hacia nuevos y distintos fines de acuerdo con ciertos condicionamientos de carácter histórico-filosófico (1966: 39-40). Lo que Lukács sostiene es que en el terreno de las formas literarias, las condiciones de existencia dependen directamente de una dialéctica histórico-filosófica que orienta las obras en una dirección determinada. Cuando esa dialéctica cambia, las formas literarias ligadas a ella se encuentran privadas de su esencia, no pueden ya seguir expresando lo que les es inmanente y terminan por marchitarse (1966: 97). Si se pretende utilizar unos mismos recursos estilísticos fuera ya del contexto histórico-filosófico en el que un escritor los usó con notorio éxito, y al margen de la situación de espíritu que los vio nacer, esos recursos perderán su significación originaria y, con ella, toda trascendencia (1966: 100). Esta tesis sostenida por Lukács explica por qué toda imitación de una gran obra —lo demuestra él con el *Quijote*— está condenada al fracaso, incluso cuando al imitador no le falta una cierta habilidad artística. Las grandes obras no admiten imitaciones porque los elementos trascendentes de las primeras se vuelven triviales en las segundas. Lo que los trivializa es el cambio de escenario; si varían las circunstancias histórico-filosóficas, lo que quiere parecerse no se parece. Desde este punto de vista, el autor de una gran obra —Lukács piensa en Cervantes— tiene que ser visto como «el visionario intuitivo de un instante histórico-filosófico único, y que no volverá jamás» (1966: 126). Escribir una buena obra es saber dar forma artística a una época determinada, y esa época que quiere traducirse y que por tanto sirve de sustrato, puede llegar a imponer incluso algunos recursos, según se desprende de los comentarios que Lukács dedica al *Wilhem Meister* de Goethe (1966: 137).

Desde estos presupuestos, Lukács trata de estudiar las condiciones histórico-filosóficas que determinaron el surgimiento del género novelesco, aunque no relaciona directamente la novela con el contexto histórico-social en el que ha aparecido y en el que ha sido cultivada, sino que a partir del concepto de *esencia atemporal*, procedente de la fenomenología de Edmund Husserl, considera la forma novelesca como una estructura significativa atemporal que expresa literariamente una de entre las diferentes modalidades existentes de relación entre el alma humana y el mundo (Goldmann, 1966: 156-157, 162). Es un enfoque claramente idealista el que predomina en *Teoría de la novela*, pues más que referirse a un devenir histórico, Lukács se refiere a un devenir trascendental cuyo itinerario puede seguirse analizando las distintas formas literarias que han ido sucediéndose. La realidad socio-económica de cada momento histórico apenas es tenida en cuenta en este análisis y precisamente por ello, el marxismo ortodoxo y dogmático menospreció esta obra sin comprender, como ha subrayado Lucien Goldmann, que sólo a partir de ella ha sido posible «un análisis marxista y dialéctico de la forma novelesca» (1966: 169). En cualquier caso, sólo con la publicación, en 1923, de su siguiente obra, *Historia y conciencia de clase*, pasarán a primer plano los principales postulados marxistas en los trabajos de Lukács. En *Teoría de la novela*, como queda dicho, el enfoque es marcadamente idealista. En esta obra, Lukács emparenta directamente la novela con la epopeya: las ve como dos formas distintas de un mismo género literario. Son distintas porque nacen en contextos distintos —la epopeya en el seno de una civilización cerrada y la novela en el de una civilización problemática—, pero obeceden a un mismo impulso espiritual que es expresado en cada caso de acuerdo

con los condicionamientos histórico-filosóficos del momento. Se entiende así por qué afirma Lukács que «la novela es la epopeya de un mundo sin dioses» (1966: 85). En su opinión, llegó un momento en que la epopeya tuvo que desaparecer para ceder su lugar a una forma literaria —la novela— que era radicalmente nueva (1966: 40-41), y esta sustitución trajo consigo importantes cambios. Así, si la epopeya se caracteriza por dar forma «a la totalidad extensiva de la vida» (1966: 45) y, de hecho, «forma una totalidad de vida acabada en sí misma», el género que vino a ocupar su lugar, la novela, «busca descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida» (1966: 59) y eso la convierte en «la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad» (1966: 55). En un mundo que se percibe acabado, cerrado, perfecto, el hombre no ve amenazada su tranquilidad; los dioses se la garantizan, pero en un mundo que no depende ya de voluntades sobrenaturales, un mundo sin dioses, todo se problematiza y el hombre no puede ver ya la realidad que le rodea como un todo cerrado y perfecto con un significado único. El sentimiento de la totalidad se ha perdido y el género literario que dé expresión a este nuevo panorama tendrá que reflejar en su estructura misma esa pérdida y la nostalgia de lo perdido. Recuperar la totalidad se convertirá entonces en un sueño utópico destinado de antemano al fracaso, pues llevará a reflejar en las obras, no la realidad empírica, sino la soñada, la que se correspondía con el momento histórico, lejano ya, de la epopeya, no la que se corresponde con el presente de la novela. Está claro que, a los ojos de Lukács, la novela es la forma literaria de una nueva era y debe reflejar en su estructura las condiciones histórico-filosóficas del nuevo mundo; no aspirar a restaurar las del viejo. Incluso la concepción del héroe tiene que sufrir forzosamente una transformación motivada por los cambios de índole histórico-filosófica. Así, mientras que el héroe épico, en tanto que protagonista de un mundo cerrado, sin cabos sueltos, sin enigmas por resolver, se limita a vivir una sucesión de aventuras, el héroe novelesco, que tiene que sobrevivir en un mundo infinitamente abierto, está siempre en una constante búsqueda. Es un héroe problemático en una civilización problemática, y dolorosamente busca valores absolutos que ni siquiera conoce y un mundo a su medida que no va a encontrar, de ahí que la ironía se convierta en un «factor estructurante» fundamental para el género novelesco (Goldmann, 1966: 166-167).

Está claro que *Teoría de la novela* es un libro basado en la dialéctica hegeliana que afirma que el tipo humano característico del mundo actual (en plena crisis de la sociedad occidental tras una guerra mundial) es el individuo complejo y problemático. Así, en este libro, Lukács, con el pretexto de iniciar el estudio de la novela, lo que hace es analizar la esencia de la condición humana en la sociedad occidental moderna (Goldmann, 1966).

Puede señalarse el trabajo de Lukács *Historia y conciencia de clase* (1923) como el paso que marca la transición de Lukács al Marxismo. En este trabajo, Lukács recupera el concepto de dialéctica en el sentido hegeliano y cree que la evolución histórica tiene un sentido: el progreso. Recordemos que antes hablaba de civilizaciones cerradas (las que creen en dioses y perciben la realidad como un todo) y civilizaciones problemáticas (las que no creen en dioses y perciben la realidad como algo problemático, no cerrado ni unitario). Pues bien, ahora Lukács dice que se ha vuelto a una civilización que percibe la realidad como un todo gracias a la aparición del proletariado en la historia. Así, marca la siguiente evolución: civilización con dioses (la realidad se presenta como algo perfectamente controlado, con una explicación tranquilizadora), muerte de los dioses (el hombre dejado de la mano de Dios, no hay una explicación tranquilizadora para la realidad y ésta se vuelve problemática), aparición del proletariado (la sociedad ya no se basa en el antagonismo entre nobleza y burguesía, sino que ha aparecido una nueva clase social).

Con la aparición del proletariado, la sociedad burguesa ya no es vista como una sociedad plural que en última instancia está controlada y unificada por la preeminencia de la ideología burguesa, sino como una sociedad llena, repleta de contradicciones que son la esencia de la realidad capitalista. Pero a Lukács no le interesa describir sólo la sociedad capitalista, sino el proceso evolutivo total de la historia, de ahí que piense que todas las contradicciones acabarán siendo superadas en una fase futura y en esa fase de superación de contradicciones el protagonista será el proletariado.

A la luz de la relación entre base económica determinante y superestructura ideológica determinada, las corrientes más simplistas y mecanicistas del marxismo interpretaron las producciones artísticas e intelectuales como un reflejo directo de los conflictos económico-sociales y se llegó así a exigir la aplicación de técnicas realistas como único camino correcto para vehicular el compromiso con la ideología del materialismo histórico. El arte pasó a convertirse con frecuencia en mero pretexto para el análisis de fenómenos sociales y se produjo una subordinación de los aspectos formales al contenido, que es justo lo contrario de lo que sucede en el arte de vanguardia. En la actitud *contenidista,* lo importante era que la temática de la obra estuviera directamente relacionada con la realidad social, que la reflejara y la diera así a conocer. La forma era sólo el medio necesario para poder vehicular las ideas que debían transmitirse. Casi un mal necesario. En las formulaciones más complejas, como la desarrollada por Lukács, la teoría del reflejo experimenta un notorio enriquecimiento. No se trata ya de reflejar la apariencia externa, superficial, epidérmica, de la realidad, sino de mostrar sus contradicciones internas, profundas, para lo cual no basta con una simple reproducción fotográfica; es necesario expresar toda la complejidad y riqueza de la vida social analizando a fondo la naturaleza humana en la dinámica histórica (Selden, 1993: 39-42). Lukács pide a los escritores que salgan en busca de la realidad total y objetiva, que traten de «descubrir, por debajo de las apariencias fenoménicas, de la superficie de la sociedad capitalista, esa totalidad realmente existente, aunque velada a miradas superficiales» (Wahnón Bensusan, 1996: 70).

Como se ve, la concepción del realismo propugnada por Lukács se basa fundamentalmente en la distinción entre lo esencial y lo aparencial (Fokkema/Ibsch, 1981: 147). Para el teórico húngaro, tanto el expresionismo como el naturalismo se limitaban a representar la superficie de los fenómenos sociales y lo que había que hacer era regresar al realismo de escritores como Balzac, Gorki, Dickens, Tolstoi o Stendhal, capaces de ahondar en la esencia profunda de la realidad social gracias a su habilidad para la creación de «tipos» literarios indicativos de diversas tendencias sociales. Lukács veía en el «tipo» una «síntesis peculiar» en la que se daban cita «orgánicamente lo general y lo individual» y le parecía que representar la «tipología objetiva de los hombres y de las situaciones» era sin duda la manera más fiel de reflejar la realidad en su desarrollo histórico (Lukács, 1989: 234). Cualquier otra aplicación de la doctrina del reflejo se le antojaba un obstáculo «para expresar en su multiplidad y totalidad los conflictos humanos y esenciales»; por eso declaraba categóricamente: «la configuración vital del hombre total únicamente es posible si el escritor se propone crear tipos» (1989: 235-236). En su opinión, los personajes creados por los grandes autores realistas del siglo XIX cobraban una vida independiente y seguían una evolución marcada «por la dialéctica interna de su existencia social y espiritual», de ahí que iluminaran perfectamente tanto los grandes problemas de su época como, en definitiva, «la auténtica esencia de la realidad» (1989: 238, 240).

Estas reflexiones de Lukács —en buena parte deudoras de la concepción engelsiana de la tipicidad del arte (Chicharro Chamorro, 1994: 405, 410)— estaban encaminadas a demostrar que toda acción humana, y todo pensamiento, y también todo sentimiento, estaban entretejidos con la vida social, y que, en última instancia, la técnica realista consistente en «co-

locar un espejo ante el mundo» podía contribuir a «impulsar con ayuda de la imagen lograda el desarrollo de la humanidad» (Lukács, 1989: 240). Pese a esta referencia al espejo, conviene dejar claro que lo que Lukács postulaba no era exactamente un reflejo especular de la realidad, sino una «visión crítica de su esencia», en la que la fantasía poética jugaba un importante papel (Kofler, 1972: 46).

Aunque más sutil que otras formulaciones, la de Lukács seguía siendo una teoría *contenidista* en la que las cuestiones formales recibían sólo una atención secundaria (Fokkema/Ibsch, 1981: 150). Si en sus primeros trabajos el teórico húngaro desarrolló una sociología de las formas literarias porque creía que era la forma y no el contenido lo verdaderamente social de la literatura, en su etapa marxista «el énfasis se va desplazando al componente mimético o representativo» y sus análisis críticos adquieren una dirección típicamente contenidista (Wahnón Bensusan, 1996: 54-77). Por otra parte, su respaldo incondicional al realismo le lleva a rechazar las obras vanguardistas y, en general, toda literatura moderna de carácter no realista, a la que califica de decadente y alienada por su negación de la realidad y su dedicación exclusiva a la experimentación formal.

5.3.3. *La Escuela de Frankfurt*

A partir de los años treinta, la Escuela de Frankfurt aporta una nueva visión del Marxismo, una renovación del Marxismo tradicional. Pretendía conciliar estos tres factores: tradición filosófica del racionalimo clásico, las aportaciones del materialismo histórico y el psicoanálisis. La Escuela de Frankfurt se formó en torno al Instituto para las Investigaciones Sociales de la Universidad de Frankfurt, que fue creado en 1923 por iniciativa de Max Horkheimer y Leo Lowenthal. Luego se les unieron Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Ernst Bloch y Walter Benjamin, además de otros investigadores de menor renombre. A partir de 1933, con el triunfo del nazismo, tuvieron que emigrar de Alemania (se instalaron en Nueva York) y no volvieron a instalar la sede del Instituto en Frankfurt hasta 1950. Estuvieron en Ginebra, en París, Londres y Nueva York. Sus intereses eran investigaciones sociológicas y filosóficas. Por ejemplo: analizaron el fenómeno del nazismo, o el papel de los medios de comunicación de masas. En el campo del arte plantearon una nueva teoría estética marxista. Su método de trabajo era esencialmente dialéctico y le llamaron «Teoría Crítica» (porque toda teoría era, para ellos, inevitablemente crítica; es decir, hacer teoría implicaba una valoración crítica, emitir juicios estéticos, etc.). Este método está directamente vinculado a la crisis del individuo y de los valores culturales resultantes del liberalismo. Era una forma de análisis social de gran amplitud, con elementos marxianos y freudianos. Precisamente porque el individuo es el eje central de sus investigaciones, tuvieron que integrar en ellas un enfoque psicoanalítico. Para ellos, el sistema capitalista y la sociedad de consumo son un peligro grave para el individuo y éste tiene que ejercer su poder de influir en el sistema convirtiéndose en lo que Marx llamaba un sujeto revolucionario. En difinitiva, la teoría crítica perseguía una auténtica revolución: la transformación social del mundo (Claussen, 1994: 9).

5.3.3.1. Theodor W. Adorno y la vanguardia artística

La escuela marxista de Frankfurt rechazaba el realismo en su conjunto y defendía el arte de vanguardia, sobre todo por lo que tenía de revolucionario, por aportar nuevas técnicas que subvierten la anquilosada tradición estética y por alejar el arte de su función mercantil de valor de cambio (un producto más en el mercado). Así, entraron en conflicto con Lukács, que rechazaba radicalmente las obras vanguardistas. Theodor W. Adorno trató de demostrar

que en la raíz de este rechazo, y en la consecuente reacción conservadora, residía un problema de profunda incomprensión del arte de vanguardia. Estaba de acuerdo con Lukács en que la obra artística supone un modo peculiar de conocimiento, pero se negaba a aceptar —como se negó también Bertold Brecht (Chicharro Chamorro, 1994: 410)— la idea de que únicamente mediante técnicas realistas se alcanzara ese conocimiento. Frente a esta creencia, afirma en su conocido ensayo «Lukács y el equívoco del realismo»:

> El arte no conoce la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo *perspectivista,* sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad (1982: 61).

Y poco después de este recordatorio de la autonomía artística añade:

> Lo que esencialmente distingue a las obras de arte como conocimiento *sui generis* del conocimiento científico consiste en lo siguiente: en que nada empírico permanece inmutable, en que los contenidos objetivos adquieren un sentido sólo en tanto que fundidos con la intención subjetiva (1982: 62).

Sin duda, estas palabras apuntan a una de las máximas contribuciones de la Escuela de Frankfurt al pensamiento marxista, el concepto de la *mediación* tomado en un sentido positivo —es decir: alejado de posibles manipulaciones ideológicas— que remite a la maniobra que lleva a cabo el escritor para, ajustándose a las leyes artísticas, dejar reflejado en su obra algún fenómeno de la realidad social (Williams, 1997: 117-119). Si el reflejo se produce a través de las leyes del arte y tras la intervención del artista —es decir, si, como asegura Adorno, «el conocimiento es en el arte todo él mediato estéticamente» (1982: 55)—, es obvio que no puede tratarse de un reflejo directo de la realidad social, sino de una imagen en gran medida deformada, una imagen cuyo contenido originario ha sido modificado (Williams, 1997: 118; Valles Calatrava, 1996: 83). La teoría materialista del arte considerado como fiel reflejo de la realidad objetiva no tenía en cuenta el trabajo artístico, la manipulación del material que lleva a cabo el artista (Williams, 1997: 118), y sólo en el momento en que la metáfora de la *mediación* sustituye a la metáfora del *reflejo* el realismo pasa a ser entendido «como realismo de la esencia artísticamente simbolizada» (Chicharro Chamorro, 1994: 410). Es entonces cuando puede verse en el arte moderno un nuevo modo de dar a conocer la realidad, es decir: un nuevo realismo. Un realismo por contraste, de acuerdo con los postulados de la estética de la negatividad de Adorno. Recuérdese que para este teórico alemán, la obra de vanguardia se convierte en «la única expresión auténtica de la situación actual del mundo» (Bürger, 1997: 154) gracias a que, alejándose de las técnicas realistas decimonónicas, adquiere un valor crítico y revolucionario y permite un «conocimiento negativo de la realidad» (Adorno, 1982: 56).

Las tendencias contenidistas rechazaban el vanguardismo entre otras cosas porque, al hacer del perfeccionamiento de las formas un fin en sí mismo, derivaba en un arte hermético, oscuro, excesivamente complejo —se pensaba— para adquirir validez como método de conocimiento. Por otra parte, no reflejaba fielmente la realidad y esto se interpretaba como una clara voluntad de desentenderse de ella, de no comprometerse con los problemas de actualidad. Adorno invierte completamente esta interpretación y demuestra que el arte de vanguardia alude a la realidad social, pero no mediante técnicas de identificación, sino mediante el distanciamiento y el contraste, que provocan un eficaz efecto crítico (Adorno, 1971: 12). Añade además que el arte no tiene que «limitarse a reflejar el sistema social, sino que debe actuar en el interior de esa realidad como un irritante que produce una especie de conocimiento indirecto» (Selden, 1993: 46). El aspecto fundamental de su teoría consiste en afir-

mar —tal y como vio Jauss con total desacuerdo— que «lo social del arte sólo puede nacer de la negación determinada de una determinada sociedad» (Jauss, 1992: 49).

Partiendo de este convencimiento, Adorno señala que el hermetismo de la vanguardia, el recurso a formas deliberadamente difíciles, es una manera mucho más eficaz de protestar contra el orden social establecido que el recurso al mensaje político directo (Fokkema/Ibsch, 1981: 153). Lo que quería subrayar era, en definitiva, que el vanguardismo tenía que ser entendido «como expresión históricamente necesaria de la alienación en la sociedad capitalista avanzada» (Bürger, 1997: 155). La Escuela de Frankfurt conecta varias técnicas características de la literatura moderna con el fenómeno de la alienación. El uso del *monologue intérieur*, por ejemplo, es interpretado como claro reflejo del individualismo alienado típico de la sociedad capitalista (Selden, 1993: 47). De este modo, quedaba fuera de toda duda que la vanguardia no se desentendía de la realidad social, sino todo lo contrario: presentaba una nueva manera de conectar el compromiso político y moral con la obra artística.

A partir de esta idea central en el pensamiento de Adorno, Peter Bürger señaló en su *Teoría de la vanguardia* la obligación de rectificar la concepción tradicional que identifica vanguardia con ausencia de compromiso. Lo que hay que entender, dice Peter Bürger, es que los movimientos históricos de vanguardia han modificado radicalmente el papel del compromiso político y moral en el arte (1997: 151; 160-161).

5.3.3.2. Walter Benjamin

Además de Adorno, otro gran investigador relacionado con la Escuela de Frankfurt es Walter Benjamin. Su pensamiento fue interdisciplinario y su método de trabajo era acumulativo, disperso. Se trataba de la acumulación no sistemática de ideas y frecuentemente recurría a la escritura fragmentaria. Jordi Llovet encuentra un correlato relativamente próximo de esta pasión por el fragmento en la teoría y la práctica romántica del fragmento, ejercidas sobre todo por los redactores de la revista *Athenäum* (Friedrich Schlegel y Novalis, especialmente) y por los aforismos de Nietzsche, y cree que ha influido en críticos posteriores, como Roland Barthes (Llovet, 1993: 18-19). Aparte de sus trabajos académicos (que son síntoma de una promoción universitaria frustrada), la mayor parte de la producción teórica de Benjamin se presenta en forma de ensayo periodístico, retransmisión radiofónica, respuesta polémica, epistolario, o acumulación de fragmentos coleccionados. Este *modus operandi* de no presentación sistemática de sus ideas tiene que ver con su concepción de la teoría y de la historia, que eran para él, no un sistema coherente, organizado, que evidenciara la idea de un progreso histórico o científico, sino una colección de hechos aleatorios, azarosos. Por eso no quiso dar a los frutos de su pensamiento una forma sistemática. Así, su discurso parece una constelación de ideas, tiene un carácter enciclopédico y se basa más en sugerencias, aproximaciones e insinuaciones que en afirmaciones rigurosas o en descripciones claras.

Lo que es obvio es que Benjamin sintió una pasión incontenible por entender el sentido de la historia a partir de sus producciones más pequeñas y aspiró a construir un diagnóstico global de la civilización contemporánea (Llovet, 1993*a*: 277). Adorno y Horkheimer, que dirigían el Instituto de Investigación Social (nacido en el exilio, primero en Holanda y luego en Nueva York), acusaron notoriamente su influjo (Llovet, 1993: 17). De hecho, hicieron encargos importantes para su revista a Benjamin, gracias a los cuales pudo el autor ir sobreviviendo en momentos de grave penuria económica. Aunque también asomaron los conflictos, pues Adorno y Horkheimer, que luego fueron los más destacados integrantes de la llamada Escuela de Frankfurt (el último investigador importante es Habermas), le censuraron su texto sobre Baudelaire por ser excesivamente marxista.

a) *«La obra de arte en la era de la reproducción técnica»*

Uno de los ensayos más conocidos (y celebrados) de Walter Benjamin es *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* (1936), en el que describe la base material de la producción artística. Benjamin comienza su ensayo con una interesante observación: siempre se ha podido reproducir una obra de arte, pues aquello que los hombres han creado, siempre ha podido ser imitado por los hombres. A partir de este convencimiento, analiza los distintos procedimientos de reproducir técnicamente una obra de arte desde la época de la Grecia clásica y destaca cómo las innovaciones técnicas modernas (cine, radio, teléfono, gramófono, etc.) han alterado profundamente la posición de la obra de arte en la sociedad y, en consecuencia, se ha alterado también la actitud del artista frente a su producción. Ahora los objetos artísticos pueden ser reproducidos fácilmente (gracias a la fotografía, por ejemplo) y eso hace que estén diseñados para la reproductibilidad. Así se explica la reproducción en serie. Pero Benjamin llama la atención sobre un punto importantísimo: aun en la más perfecta reproducción falta algo, el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar en el que se encuentra (Benjamin, 1984: 27). Es decir: con la reproducción algo se pierde. Se pierde la historia misma de la obra, en la que, como dice Benjamin, cuentan tanto los cambios que ha ido sufriendo en su estructura física como los cambios de poseedor a los que se ha visto sometida (1984: 27-28). Está claro que los posibles cambios que la obra haya sufrido en su estructura física (posibles deterioros, por ejemplo) como los cambios de poseedor a los que se ha visto sometida (que la habrán llevado a distintos lugares y posiblemente a distintas interpretaciones) no pueden ser reproducidos: configuran la autenticidad misma de la obra. Respecto a cómo el cambio de lugar puede motivar un cambio de interpretación, piénsese, por ejemplo, que una estatua de Venus no significaba lo mismo para los griegos, que le rendían culto, que para los clérigos medievales, que veían en ella la imagen de una diosa falsa. Y, sin embargo, en ambos casos se estaba ante la misma obra, no se había perdido su autenticidad. Estas distintas interpretaciones forman también parte de la tradición, de la duración histórica de la obra, y forman por tanto parte de su autenticidad, su singularidad, su unicidad. Nada de esto puede llegar a reproducirse; son características que sólo están en el original y son las que determinan su autenticidad. Y todo lo que tiene que ver con la autenticidad de la obra se mantiene al margen de cualquier reproducción técnica.

Otra cuestión que se plantea Benjamin: frente a la reproducción manual, la pieza auténtica (el original) mantiene toda su autoridad y la reproducción es considerada una falsificación, un plagio, mientras que en el caso de la reproducción técnica esto no ocurre, pues hay importantes diferencias. Por ejemplo, en la reproducción técnica, la reproducción está menos ligada al original que en la reproducción manual; basta pensar en una fotografía, que puede mostrar y resaltar ciertos detalles del original que son inaccesibles al ojo humano, ya que sólo pueden ser captados por un objetivo desplazable y que puede decidir a voluntad el punto de vista. Y lo mismo pasa con los procedimientos de agrandar una imagen o de la cámara lenta, típicos del cine, el ojo humano no puede hacer eso, y, por tanto, aunque sigue tratándose de una copia del original, presenta importantes diferencias con respecto a éste desde la perspectiva de una mirada humana, y esto le otorga cierta autonomía. Por otra parte, en la reproducción técnica es posible llevar la copia a lugares a los que no llega el original, a lugares que no son los naturales del original. Gracias a la fotografía, por ejemplo, podemos llevarnos a casa una catedral; y, gracias a las grabaciones, podemos escuchar una ópera, o una sinfonía lejos del lugar en el que fue ejecutada. Y además podemos hacerlo tantas veces como queramos.

Pese a estas ventajas evidentes, Benjamin insiste en destacar la pérdida que se produce con la reproducción técnica. Y para referirse a aquello que se pierde presenta el concepto de

aura. El *aura* es la autenticidad, la esencia de la obra, su historia. Es todo lo que se extingue en el proceso de reproducción técnica.

La pérdida del *aura* no se refiere sólo a obras de arte, pues tampoco es lo mismo contemplar un paisaje en un cuadro, o en una película, o en una fotografía, que estar formando parte de ese paisaje y respirar el ambiente, y dejar que el aire te sacuda en la cara. Este fenómeno analizado por Benjamin está estrechamente vinculado a la cultura de masas (sólo gracias a la reproductibilidad técnica puede tanta gente contemplar o disfrutar de una obra de arte cuyo original puede incluso estar escondido), y precisamente el arte más característico de esta cultura es el cine, que no es posible, de hecho, sin esa pérdida del *aura,* pues nadie asiste a la primera versión de una película porque ésta está hecha de muchas sesiones distintas y sólo un montaje posterior dota de unidad y coherencia a la obra.

La situación descrita provoca una manera distinta de percibir el arte. Ésta es la tesis central de Benjamin en este ensayo. A su juicio, la manera en que los sentidos perciben está determinada por condiciones históricas, y no por condiciones naturales. Al aplicar esta teoría de las modificaciones de la sensibilidad a su propia época, Benjamin dice que en su tiempo estas modificaciones pueden entenderse como decadencia del *aura* y están estrechamente vinculadas a la creciente importancia de las masas (1984: 29). Los nuevos condicionamientos sociales (los movimientos de masas) hacen que ya no sea posible respetar la unicidad de la obra de arte ni el lugar único en el que está ubicada si todo el mundo quiere disfrutar de ella, y por eso se recurre a los procedimientos de la reproducción técnica, pues es el único modo de reducir los espacios (acercar la obra en vez de ir hasta ella).

Para Benjamin, esta situación modifica incluso la función social del arte. Las obras de arte más antiguas —recuerda Benjamin— nacieron al servicio de un ritual; tuvieron primero una función mágica y luego una función religiosa, y esto explica que se sintiera siempre que a la obra la rodeaba un *aura* especial, por eso se la sentía única. Pero por primera vez en la historia, la reproductibilidad técnica emancipa, libera a la obra de arte de su existencia ritual, pues delante de la reproducción en serie no tiene ningún sentido ya plantearse cuál fue la primera copia reproducida, ya no existe la unicidad, se ha destruido el *aura.* Y si ya no es la autenticidad algo indispensable para contemplar una obra, cambia radicalmente la función social del arte, ya no se trata de un ritual, sino que se seculariza. Se oponen así la obra con valor de culto y la obra con valor expositivo. Esto prueba que los condicionamientos sociales llegan a modificar incluso nuestro modo de ver el arte y de entenderlo: antes, la función del arte era religiosa o mágica (sólo en un segundo plano tenía una función artística, estética, para ser contemplada), pero al perder estas funciones y quedar sometida sobre todo a su valor expositivo, la función primordial es la artística. Aun así, el arte no llega a perder su primigenio valor de culto, conserva algo de él, y esto se ve claramente con la fotografía, que fue la primera gran amenaza para el valor de culto porque se podían hacer muchas fotografías de la misma obra: producción en serie. Pero, si nos fijamos bien, se advierten vestigios del valor de culto en el hecho de que las primeras fotografías lo fueron sobre todo de retratos de personas: ayudar a recordar a un ser querido que está lejos o que ha muerto era la función principal y es evidente que hay ahí algo de culto. Ahí sigue existiendo el *aura* porque esa fotografía tal vez muestra el último gesto que le vimos hacer a aquella persona, o, por lo menos, nos recuerda a ella. También puede ocurrir esto con un paisaje que está a punto de desaparecer o que ha desaparecido ya: si una postal antigua nos lo muestra, por ejemplo, puede experimentarse cierta emoción porque el *aura* provoca su efecto.

De todos modos, Benjamin considera que cuando dejaron de ser los rostros humanos los principales protagonistas de la fotografía empezaron a tener más fuerza las propiedades expositivas, artísticas, que las del culto: empezaba a manifestarse la diferencia entre la fotografía para recordar y la fotografía artística. Luego el cine evidenciaría con técnicas gracias

a las cuales podemos advertir detalles que el ojo humano no advertiría en la realidad (la cámara lenta, que amplia el movimiento; o un primer plano, que amplia el espacio, etc.), cómo progresivamente la función primordial del arte iba siendo su exponibilidad.

b) *Benjamin y el fenómeno de la gran ciudad*

Desde que se exilió a París en 1933, Benjamin se dedicó a confeccionar una obra —la *Obra de los pasajes*— basada en la tipografía y la topografía urbana, concretamente en los pasajes comerciales de la ciudad de París (el París del Segundo Imperio), que los tomó como metonimia de la metrópoli y metáfora de la civilización industrial y consumista (Llovet, 1993: 18). Esta obra fragmentaria e inacabada es una antología de los más variados aspectos del fenómeno de las grandes ciudades de los tiempos modernos. Es decir, Benjamin, durante los últimos quince años de su vida, se dedica casi exclusivamente a París, se fija en sus rincones, sus plazas, sus jardines, sus calles, sus habitantes, y desde estas particularidades pasa a reflexiones más generales que ya no sólo se refieren al París del siglo XIX, sino que aluden a la construcción global de la vida metropolitana y, por tanto, se refieren a la contemporaneidad.

Benjamin empezó a admirar la ciudad de París leyendo a Baudelaire y a Proust cuando era estudiante. Luego visitó varias veces la ciudad y en 1933 se instaló, exiliado, en ella. En la *Obra de los pasajes*, dedicada íntegramente a París, adopta la actitud del *flâneur* (palabra que viene de «callejear»), del paseante maravillado por las impresiones urbanas (Llovet, 1993*a*: 282). Su propósito es entender esta nueva realidad histórica que es la metrópoli, la gran ciudad moderna, y se propone hacerlo observando el más mínimo detalle, de ahí la heterogeneidad de sus fragmentos, que abarcan los más variados aspectos del fenómeno analizado. El suyo parece un nuevo discurso amoldado al fenómeno nuevo que analiza.

La ciudad sobre la que reflexiona Benjamin ya no tiene nada que ver con las ciudades pre-industriales anteriores a las grandes transformaciones decimonónicas (Solà-Morales, 1993: 309). La gran ciudad fomenta nuevas formas de relación entre las personas y todo está permanentemente cambiando; lo contrario de lo que ocurre en las ciudades del Antiguo Régimen. Además, la gran ciudad es la sede de las relaciones capitalistas de producción, es el escenario de la lucha de clases, de las formas alienantes de la cultura, de la burocracia, del consumo masivo (Solà-Morales, 1993: 310). Benjamin se propuso reflexionar sobre todo esto o, lo que es lo mismo, se propuso pensar la modernidad tratando de entender el fenómeno de la metrópoli. En concreto, lo que se propone es superar lo meramente accidental para llegar a insinuar las leyes escondidas que rigen la vida cosmopolita y el comportamiento del hombre urbano contemporáneo. Para ello, observa la ciudad como un documento de cultura de su tiempo histórico y dedica su inteligencia a prestar atención a los pequeños detalles del mundo urbano (los escaparates de las tiendas, la moda en el vestir, los tics de un viandante, los hombre-anuncio, las placas con los nombres de las calles, etc.), quedándose francamente perplejo ante este espectáculo de la modernidad. Es ésta una experiencia de *shock* vivida por un auténtico *flâneur*. El *flâneur*, el callejero, el paseante que observa con atención lo que ocurre en la gran ciudad es un personaje circunscrito a la tipología urbana del siglo XIX, una figura histórica que nace con el fenómeno de las grandes ciudades; es, por tanto, una consecuencia ya avanzada de la Revolución Industrial (Llovet, 1993*a*: 287). Junto a esta nueva figura social destacan otras importantes, como el fisiólogo y el detective (Echevarría, 1993: 294). El fisiólogo, frente a la multitud, lo que hace es tratar de descifrar en cada rostro la profesión, el origen y el carácter: estudia la naturaleza humana, su comportamiento. En cuanto al detective, es un cazador, no de impresiones urbanas, como el *flâneur*, sino de huellas. Su búsqueda es inconcebible sin una masa anónima en la que las huellas se difuminan. La

literatura detectivesca aparece por primera vez en Francia, cuando se traducen los relatos de Poe y está estrechamente vinculada al fenómeno de la multitud; la multitud es el refugio de aquel a quien el detective persigue (Benjamin, 1993: 57). Lo que hace el *flâneur* (contemplar la ciudad y su multitud) queda legitimizado, encuentra una utilidad social, con el detective, que rastrea huellas para encontrar criminales. Pero hay una diferencia entre estas dos figuras, pues el *flâneur* contempla indiscriminadamente, lo contempla absolutamente todo, mientras que el detective sólo contempla lo que le interesa, las huellas que pueden llevarlo hasta el asesino.

Tanto el *flâneur* como el detective y el fisiólogo tratan de penetrar en la multitud, pero el problema llega cuando la multitud se revela impenetrable. Entonces, el fisiólogo dejará de existir, y el detective se convertirá en policía (será un vigilante de la multitud, ya no un espía que se camufla y trata de encontrar algo escondido: las huellas claves). Esto ocurre cuando la multitud deja de verse como una suma de individuos solitarios y empieza a sentirse como algo compacto y homogéneo (Echevarría, 1993: 297-298). Cuando se diferencia entre la multitud (suma de individuos) y la masa (entidad autónoma, no descomponible).

5.3.4. *Marxismo estructuralista*

La vida intelectual europea se vio dominada durante los años sesenta por el Estructuralismo y la crítica de filiación marxista no se mantuvo al margen. Coincidían Marxismo y Estructuralismo en considerar que el individuo no puede ser concebido fuera de su existencia social. Para los marxistas, los individuos no son agentes libres, sino representantes de determinadas posiciones y actitudes que tienen que darse en el sistema social, un sistema expuesto a continuos cambios históricos provocados por contradicciones y tensiones internas (evolución dialéctica). Y los estructuralistas, por su parte, creen que las actitudes individuales no tienen sentido al margen del sistema que las genera, y este sistema es para ellos sincrónico y de autorregulación (Selden, 1993: 50). Destaca en este sentido el crítico rumano Lucien Goldmann, máximo exponente del Marxismo estructuralista. Tras asumir varios postulados estructuralistas, este autor organizó un sistema conceptual al que denominó «sociología estructuralista genética de la cultura» (Gómez Redondo, 1996: 121). Para él, los textos no son creaciones de genios individuales, sino de estructuras mentales correspondientes a grupos o clases sociales particulares. Así, trata de demostrar la identidad entre la superestructura (filosofía, religión, arte, literatura, etc.) y la base social. Si califica a su método de análisis «genético» es por la relación que se establece en él entre conceptos como historia, sociología y materialismo dialéctico. Para él, «no hay hechos sociales que no sean históricos, y no puede pensarse en la historia sin las motivaciones sociales que la determinan» (Gómez Redondo, 1996: 122). De ahí que trate de configurar un sistema que sea a la vez histórico y sociológico. Concentró sus esfuerzos en busca de afinidades estructurales (similitudes formales) entre diversas partes del orden social dentro de los postulados marxistas, concretamente lukacsianos (Garrido Gallardo, 1996: 131). Por ejemplo: busca —lo hace en *Pour une sociologie du roman* (1964)— analogías entre la estructura de la novela moderna y la estructura de la economía de mercado. Y en su obra *Le Dieu caché* (1955) —que fue su tesis doctoral— analiza las relaciones entre las tragedias de Racine, la filosofía de Pascal, un movimiento religioso francés (el jansenismo) y un grupo social (la *noblesse de la robe*).

En un momento en el que la crítica literaria había rechazado el establecimiento de conexiones entre obra y autor, y había centrado la investigación en el texto como realidad autónoma, Goldmann prescinde de la opción de la «obra en sí» y busca otro camino que lo lle-

va a recuperar el interés por la cuestión biográfica y, sobre todo, a enlazar el texto con la sociedad y con la historia (Garrido Gallardo, 1996: 137-138). Así, escribe en *Le Dieu caché*:

> Las dificultades que presentaba la inserción de la obra en la biografía de su autor, lejos de incitarnos a volver a los métodos filológicos y a limitarnos al texto inmediato, habría debido empujarnos al contrario a avanzar en la primera dirección yendo no solamente del texto al individuo, sino también de éste a los grupos sociales de los que forma parte [...] (1968: 21).

La sociología genética de Goldmann parte del supuesto de que la obra estructura la visión del mundo *(Weltanschauung)* que rodea al escritor. No la ideología del escritor, sino la *visión del mundo* del grupo social al que pertenece. De este modo es la colectividad la que se erige en sujeto de la creación artística (Gómez Redondo, 1996: 124). El concepto de *visión del mundo* —tomado de Dilthey— permite demostrar «la coherencia del universo imaginario de la obra con el universo del autor y el universo social» (Garrido Gallardo, 1996: 138). Goldmann no habla de *genios individuales*, sino de *estructura mental transindividual*, y esta estructura es la que remite a la *colectividad* y a la *visión del mundo* a la que ha de atender la crítica literaria. Lo que más le interesa a Goldmann es analizar cómo las distintas visiones o concepciones del mundo entran en un proceso de estructuración y desestructuración, es decir, cómo los grupos sociales presentan una visión del mundo que va modificándose a medida que la realidad social se modifica (Gómez Redondo, 1996: 124).

Cuando Goldmann establece relaciones directas entre el texto literario y la realidad económica y social hace algo que había sido hecho ya por otros muchos críticos de filiación marxista, pero él añade una innovación al asegurar que existe una relación directa entre los fenómenos literarios y las estructuras económicas sin necesidad de que los escritores asuman voluntariamente la misión de reflejar la realidad social de su época. Goldmann se plantea la cuestión de cómo el desarrollo de una estructura económica concreta puede engendrar estructuras análogas en la creación literaria. Varios factores sociales actúan conjuntamente para que eso suceda, según Goldmann, y él enumera algunos:

- La experiencia personal del escritor como miembro de una sociedad. En la sociedad productora para el mercado, todo producto tiene un valor de uso (que nos remite a su calidad) y un valor de cambio (que nos remite a la posibilidad de ser vendido como mercancía). El escritor es un ser problemático, pues se interesa tanto por la calidad de sus obras —algo que es para los otros productores un factor secundario, ya que lo importante para ellos es la venta de la mercancía— como por venderlas, dado que, obviamente, necesita a la vez obtener algunos beneficios.
- La existencia de valores individualistas, típicos de la economía liberal, es a la vez una de las razones por las cuales la novela tradicional tiene una estructura biográfica. La desaparición del individualismo en el plano de la economía (como consecuencia de la transformación de la economía liberal a la economía de monopolios) provocará una transformación en la novela caracterizada por la desaparición del personaje individual y del relato autobiográfico.

Aunque no de manera dogmática, Goldmann sigue los postulados marxistas y explica, por ejemplo, que el *nouveau roman* se caracteriza por la destrucción del personaje y, en consecuencia, por el aumento de la autonomía de los objetos, debido al crecimiento desmesurado de la economía de libre mercado, de los monopolios, de las inversiones capitalistas y la intervención gubernamental, con lo que queda clara la relación directa entre el sistema económico y las formas literarias.

En definitiva, puede decirse que Goldmann se acerca a las grandes obras literarias des-

de el convencimiento de que éstas tienen un valor privilegiado para la sociología, pues muestran la dirección a la que tienden los diferentes grupos sociales y, así, el estudio de esas obras supone un medio eficaz para conocer la estructura de la conciencia de un grupo.

Dentro del Marxismo estructuralista, hay que citar también al filósofo francés Louis Althusser. Su obra se relaciona con el Estructuralismo y el Postestructuralismo. Althusser no cree que el sistema social sea una estructura con un centro —la economía— que determina todas las partes. Para él, cada nivel social goza de una autonomía relativa y sólo en última instancia viene determinado por el nivel económico. Todos los niveles sociales entran en relación y, a menudo, en conflicto. El nivel del arte y la literatura está ubicado entre la ideología y el conocimiento científico; no es exactamente un nivel que proporcione un conocimiento adecuado de la realidad, pero tampoco es el reflejo de la ideología de una clase social particular. El arte llega a distanciarse incluso de la ideología de la que ha nacido y puede mostrar los defectos de ésta, lo que significa que una obra literaria puede trascender la ideología de su autor.

También Pierre Macherey se inscribe dentro de las coordenadas marxistas por acercarse al texto como producto elaborado a partir de unos materiales concretos guiados por una ideología. En el proceso textual —piensa— se producen inevitablemente errores y omisiones, y el crítico literario debe actuar como un psicoanalista, interesándose por el inconsciente del texto, no por lo que éste dice, sino por lo que calla, por lo que reprime. El escritor puede no pretender crear unos efectos que el texto genera de forma inconsciente, lo que equivale a sostener que el autor no tiene el control absoluto sobre su obra; los materiales con que ésta ha sido elaborada han ido creando nuevas significaciones que escapan al control del escritor.

Pese a haber dedicado un apartado al Marxismo estructuralista, lo cierto es que son más las divergencias que las convergencias entre Marxismo y Estructuralismo. Mientras que las teorías marxistas tratan de los conflictos y los cambios históricos que surgen en la sociedad y que aparecen reflejados de modo indirecto en la literatura, el Estructuralismo estudia el funcionamiento interno de los sistemas al margen de su contexto histórico.

6. **Estructuralismo**

6.1. Filosofía de un método

El punto de partida del Estructuralismo se encuentra en los métodos de la lingüística contemporánea, sobre todo en las intuiciones de Ferdinand de Saussure. De hecho, el Estructuralismo literario consiste en aplicar a la literatura el modelo metodológico empleado por los lingüistas, desde el convencimiento de que este modelo supone una auténtica garantía de rigor analítico. Escribe Roland Barthes en *Critique et verité*: «la lingüística puede dar a la literatura ese modelo generativo que es el principio de toda ciencia, puesto que se trata siempre de disponer de ciertas reglas para explicar ciertos resultados» (1972: 60). Dicho convencimiento llevó a los estructuralistas a tratar de aplicar los modelos lingüísticos a la literatura y a cualquier otro sistema cultural, pues creían que la lingüística proporcionaba un método de análisis susceptible de ser aplicado con éxito a distintos dominios. Roland Barthes, por ejemplo, que en el dominio de los estudios literarios ha sido considerado la figura principal del Estructuralismo (Culler, 1978: 16), trató de analizar diferentes prácticas sociales como lenguajes y, así, estudió el lenguaje de la moda *(Système de la mode)*, el lenguaje del amor *(Fragmentos de un discurso amoroso)*, etc. Y Claude Lévi-Strauss realiza en *Mythologiques* un estudio estructural de diferentes mitos «con el fin de ofrecer la prueba de los po-

deres unificadores de la mente humana y la unidad de sus productos» (Culler, 1978: 66). Y es que, en definitiva, la mayor ambición del Estructuralismo era descubrir los códigos y las reglas que regulan todas las prácticas humanas, sociales y culturales.

Las principales aportaciones de la lingüística a la poética estructuralista son las siguientes:

- Proporciona una metodología rigurosa que permite el estudio científico de la literatura y se mantiene al margen tanto de la historia literaria como de la crítica biográfica. El Estructuralismo quiso desterrar del terreno de la ciencia todo aquello que no tuviera el rigor de lo especializado. De hecho, el afán de cientifismo de los estructuralistas hace que se los considere auténticos tecnólogos literarios debido a las refinadas técnicas de análisis que desarrollaron. Y es que, a menudo, los trabajos de raíz estructuralista se presentan como «una especie de sabiduría técnica natural que todo estudiante de literatura necesita adquirir» (Eagleton, 1993: 152).
- Proporciona una serie de conceptos que podían usarse metafóricamente al analizar las obras literarias: significante y significado, relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, etc.
- Proporciona un conjunto de instrucciones generales para la investigación semiótica. Ésta es la aportación principal de la lingüística al Estructuralismo, pues la lingüística indica cómo emprender los sistemas de signos. Lo ideal es usar la lingüística, no como método de análisis, sino como modelo general para la investigación semiológica, pues de este modo la lingüística se convierte en fuente de claridad metodológica y no de vocabulario metafórico.

Se recordará que Saussure concebía la lengua como un sistema de signos que debía ser estudiado sincrónicamente (en un momento determinado de su evolución), y no diacrónicamente. Es importante recordar la distinción esencial establecida por Saussure en el *Curso de lingüística general* (1916) —obra publicada, como se sabe, por sus alumnos— entre: la lengua *(la langue)* y el habla *(la parole)*. La lengua remite al código o sistema de reglas, al aspecto social del lenguaje, mientras que el habla es el uso individual que cada hablante hace del sistema de la lengua y remite, por tanto, a los enunciados individuales. En términos parecidos se pronunciará luego Chomsky al hablar de *competencia* (conocimiento, explícito o implícito, que el hablante tiene de las reglas del sistema de la lengua) y *actuación* (uso efectivo de la lengua). Lo que al Estructuralismo le interesa es conocer el funcionamiento del sistema de reglas (la lengua) y no las manifestaciones concretas de la puesta en práctica de esas reglas (el habla o las obras literarias concretas). Para reconstruir el sistema de reglas hay que partir de la oposición entre lo funcional y lo no funcional, es decir, hay que saber apreciar qué propiedades de los objetos o acciones estudiadas son rasgos distintivos funcionales y cuáles no, pues todos los elementos de un sistema tienen unos valores diferenciales que permiten identificarlos y no confundirlos con los otros elementos. Según Saussure, la lengua es un sistema de relaciones y oposiciones, es decir, los elementos de un sistema se hallan interrelacionados y se definen por oposición: cada elemento es lo que los otros no son. Como dice Culler, no importa cómo escribamos la letra *T* mientras conserve su valor diferencial y la distingamos de la *F*, la *K*, la *H*, la *G*, etc. (1978: 24).

Las relaciones más importantes en el análisis estructural son las oposiciones binarias. La lingüística ha estimulado a los estructuralistas a pensar en términos binarios, a buscar oposiciones funcionales en cualquier material que estén estudiando. Es decir, los estructuralistas han adoptado la oposición binaria como operación fundamental de la mente humana básica para la producción de significado (Culler, 1978: 31-32). Y, como en seguida se verá, sacar a

la luz «el proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas» supone uno de los principales objetivos, si no el principal, del Estructuralismo (Barthes, 1983: 260). La ventaja del binarismo estriba en el hecho de que permite clasificar cualquier cosa, pues dados dos elementos, siempre es posible encontrar algún aspecto en que difieran y, por tanto, pueden ser colocados en relación de oposición binaria (Culler, 1978: 32). La idea básica aquí es que bajo nuestro uso del lenguaje existe un sistema, un modelo de pares opuestos, de oposiciones binarias. Y los hablantes parecen haber interiorizado el conjunto de reglas que determinan el funcionamiento de dicho sistema, como lo demuestra su evidente competencia a la hora de utilizar el lenguaje. Así, los estructuralistas deducen que todos los actos humanos presuponen un sistema de relaciones diferenciales, un sistema de signos que opera como el modelo del lenguaje. El sistema de la lengua puede cambiar y esos cambios se producen en el habla, pero en cualquier momento dado existe un sistema en funcionamiento, un conjunto de reglas de las cuales se derivan todas las hablas individuales. La expresión «en cualquier momento dado» remite inequívocamente a una perspectiva sincrónica, que es la que Saussure pedía que se adoptara. En efecto, al interesarse sólo por el estudio del sistema, el enfoque es sincrónico, se anula toda consideración histórica: las estructuras (por ejemplo: la estructura de la mente humana) son universales y, por tanto, eternas, o bien son segmentos arbitrarios de un proceso evolutivo. Así, el enfoque es necesariamente estático y ahistórico: no interesa ni el desarrollo de un género, ni los cambios de períodos estéticos, ni el momento de la producción de un texto (contexto histórico-social, tradición inmediatamente anterior, etc.), ni la recepción del texto (interpretaciones posteriores). Puede decirse, pues, que el Estructuralismo se interesa por la estructura de los códigos en un momento concreto de su evolución. Y al analizar esa estructura tiene muy en cuenta que un elemento no puede ser analizado fuera del sistema al que pertenece, y que definir este elemento es determinar su lugar en el sistema (esto empezó a hacerlo Trubetzkoy en el campo de la fonología y consiguió con ello separar esta disciplina de la fonética y sentar las bases de una metodología lingüística que podía ser aplicada a los estudios literarios).

El Estructuralismo atiende a generalidades y no a los detalles particulares. Toda obra es sólo vista como manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual ella es meramente una de las realizaciones posibles (Todorov, 1975: 17). Es decir: la obra individual sólo es vista como ejemplo de las leyes generales de una estructura. Tomar la obra literaria como expresión de «algo» es común en el ámbito de la sociología, de la psicología, de la filosofía, etc., y esto mismo es lo que hace la poética estructuralista, pero con una diferencia notable: las otras disciplinas citadas proyectan la obra sobre algo distinto de sí misma, mientras que el Estructuralismo la proyecta sobre algo que no le es en absoluto ajeno. La proyecta sobre la estructura del discurso literario, cuyo funcionamiento es lo que interesa conocer (Todorov, 1975: 23).

En lugar de hablar de los individuos concretos (los personajes de una novela, por ejemplo), el estructuralista habla de las relaciones entre personajes, organizándolas en oposiciones binarias (padre opuesto a hijo, por ejemplo). Esto explica por qué, más que de personajes, los estructuralistas prefieren hablar de *actantes*. Para ellos, lo importante es el papel que un personaje realiza en un cuento, su *función* en ese cuento. Cualquier personaje podría ser reemplazado por otro que fuera capaz de realizar ese mismo papel sin que, para un estructuralista, variase el cuento. Por ejemplo, reemplazar a un padre por la madre y a un hijo por una hija puede no suponer ningún cambio para un estructuralista, pues, mientras se conserve intacta la estructura de las relaciones internas, las unidades individuales pueden ser reemplazadas.

Roland Barthes decía que el Estructuralismo no era una escuela ni un movimiento, sino una actividad: «la sucesión regulada de un cierto número de operaciones mentales» (1983:

256). Antes de concretar cuáles son esas operaciones hay que advertir que todo proyecto estructuralista busca «obligaciones regulares», funciones que se repiten y que no aparecen por puro azar, sino porque son las leyes que exige la estructura (Barthes, 1983: 260). Lo que interesa no es, entonces, la literatura real, la existente, sino la literatura posible (es decir: la literatura que podría existir si se aplicasen las leyes generales). Así, puede decirse que el objetivo último de la actividad estructuralista consiste en, a partir de la observación y descripción (descomposición) de las obras concretas, reconstruir las leyes estructurales, las reglas de funcionamiento que entran en juego en esas obras. Dos procesos u operaciones, pues, cabe distinguir en esta actividad: primero se lleva a cabo la descomposición de la obra y luego su reconstrucción. Y, como dice Barthes, entre «los dos tiempos de la actividad estructuralista se produce algo *nuevo*, y esto nuevo es nada menos que lo inteligible general» (1983: 257). Se entiende que al recomponer el objeto previamente descompuesto van apareciendo funciones, es decir, los elementos o partes del objeto muestran cuál es su sentido, su papel en el todo, en el sistema (Barthes, 1983: 258). Y, entonces, el estructuralista puede ir fijando las reglas de asociación que determinan el *ensamblaje* de las distintas unidades (Barthes, 1983: 259). Como se ve, el Estructuralismo empieza por aislar una serie de hechos y estudiarlos para después construir un modelo que los explique. Un modelo generativo, pues tiene que servir para seguir generando ese tipo de hechos (Culler, 1978: 51).

A la luz de lo expuesto se entiende que el análisis estructural no avanza hacia un significado ni descubre secretos; simplemente se propone explorar el texto, estudiar su forma y sus contenidos para descubrir cómo ha sido articulado, cómo ha sido construido y dónde reside su fuerza. Todorov recuerda en este sentido la oposición planteada por el Positivismo del siglo XIX entre interpretar una obra (actividad subjetiva y, a menudo, arbitraria) y describir una obra (actividad objetiva, segura, definitiva) (1975: 19). La crítica científica es la que se basa en la descripción. En gran medida, puede decirse que los estructuralistas aceptan esta distinción entre describir e interpretar. Tanto para el Barthes estructuralista como para Jakobson, el semiólogo o el lingüista eran científicos que analizaban el texto, extraían datos científicamente controlados y verificables y se los entregaban al crítico para que los interpretara literariamente. Creían, por tanto, en una especie de división del trabajo. De hecho, si se agrupan bajo la etiqueta de «estructuralistas» a críticos tan diversos y con intereses vinculados a disciplinas diversas —retórica, sociología, psicoanálisis, lingüística, etc.— es porque los une el hecho de no buscar un significado verdadero en las obras ni tratar de valorarlas. De este modo, el Estructuralismo se concibe como una ruptura con cuestiones aceptadas con anterioridad en el estudio de la literatura.

Uno de las principales objeciones hechas al Estructuralismo es que la descripción exhaustiva de las obras y de las leyes estructurales a que cada obra obedece no sirve para explicar por qué hay obras consideradas bellas y otras obras que no. Un análisis narratológico, por ejemplo, no es suficiente para explicar si el relato analizado es bello o no. Pero es que al método estructuralista no le interesa en absoluto si el relato analizado es buena o mala literatura; permanece indiferente ante el valor cultural de su objeto. Estamos ante un método analítico, no evaluador (Eagleton, 1993: 121). El problema es que lo que se puede describir objetivamente (cantidad de palabras, de sílabas, etc.) no permite deducir el sentido de la obra, y al revés: lo que otorga sentido a la obra no se deja describir (Todorov, 1975: 19-20). Por eso, el objetivo del Estructuralismo no es ya describir la obra concreta, sino establecer las leyes generales de las que esa obra participa. Esta actividad es científica, no por su grado de precisión (que siempre será relativa), sino porque su objeto ya no es el hecho particular, sino la ley ilustrada por el hecho (Todorov, 1975: 21-22). Es, pues, una cuestión de perspectiva, de intereses. Al estructuralista no le interesa ya buscar el significado de una obra concreta, sino buscar las leyes generales que permiten el nacimiento de las obras. Es decir, el Estruc-

turalismo busca siempre el sistema que hay tras el fenómeno. A ese sistema se llega mediante un estudio inmanente que permite descubrir las unidades y las reglas que rigen todas las combinaciones. Está claro, pues, que a la poética estructuralista no le interesa tanto la obra como su inteligibilidad, su capacidad de poder ser comprendida. Lo decía Barthes en *Critique et verité*:

> La objetividad requerida por esta nueva ciencia de la literatura habrá de dirigirse, no ya a la obra inmediata (que proviene de la historia literaria o de la filología), sino a su inteligibilidad (1972: 64).

El objetivo de los estructuralistas es, en esencia, la mera teorización. Todorov, por ejemplo, pensaba que era necesario combatir el predominio de la interpretación en la historia de los estudios literarios y acercarse más a la teorización, a la reflexión abstracta. Claro que esto no significa que haya que combatir el principio de la interpretación; sólo hay que evitar el predominio de la actividad interpretativa. El Estructuralismo asigna a la interpretación de las obras individuales un lugar secundario porque lo que interesa de verdad es el estudio de la literatura como institución. Pero esto no implica condenar la interpretación. Del mismo modo que a la mayoría de los hablantes les interesa usar el lenguaje para comunicarse y no para para estudiar el complejo sistema lingüístico que subyace a la comunicación, a la mayoría de los lectores les interesa interpretar la obra que leen, saber qué quiere decir, cuál es su significado, pero ello no significa que no deba hacerse el estudio del sistema lingüístico o el del sistema literario. La misión del Estructuralismo es, en definitiva, construir una teoría del discurso literario que dé cuenta de las posibilidades de interpretación, es decir, que explique qué interpretaciones son posibles y cuáles no, para evitar que se le atribuya cualquier significado a una obra, pues una obra puede tener varios significados, pero no cualquiera. Es decir, lo que persigue es una teoría de la competencia literaria, y se relega la interpretación crítica a un papel secundario.

Pero la interpretación de las obras existentes es necesaria como complemento, pues, como advierte Todorov, una teoría literaria «que no se nutra de observaciones sobre las obras existentes resulta ser estéril e inoperante» (1975: 24). Así, se entiende que hay que proceder por inducción: primero hay que examinar un *corpus* de obras concretas y luego abstraer las leyes generales. Éste es el método que utiliza, por ejemplo, la medicina: los síntomas de los enfermos sirven para comprender la enfermedad, para conocer su funcionamiento y poder así contrarrestarlo. Como apuntaba Todorov, afortunadamente la medicina no se ha desarrollado pensando que lo que hay son enfermos, y no enfermedades (1975: 28). Si se hubiese interesado sólo por los casos concretos, sin hacer abstracción comparativa, los avances habrían sido probablemente mínimos. Y lo mismo puede decirse de la teoría literaria: sus mayores logros —piensan los estructuralistas— son alcanzados cuando el estudio de las obras individuales se toma, no como un fin en sí mismo, sino como un medio para llegar a conocer la estructura abstracta de la que esas obras participan, pues de este modo se pueden llegar a recontruir las leyes del discurso literario. O como dirían los formalistas rusos: lo que hay que hacer es marcarse como objeto de estudio, no las obras literarias concretas, sino la *literariedad* (Todorov, 1975: 22). Queda claro, así, que «el objeto de la poética no es el conjunto de los hechos empíricos (las obras literarias), sino una estructura abstracta (la literatura)» (Todorov, 1975: 29). Obviamente, el modelo ideal reconstruido a partir de un *corpus* de obras sólo existe idealmente, pues ninguna de esas obras lo refleja con exactitud. Es decir: todas las nociones abstractas que conforman el sistema no se encuentran en ninguna obra particular; se encuentran únicamente en el discurso literario (Todorov, 1975: 27).

Por otra parte, es obvia la actitud antihumanista de los estructuralistas, no en el sentido de que roben dulces a los niños —como decía Terry Eagleton (1993: 138)— sino en el

sentido de que se oponen a la crítica literaria que considera al sujeto humano como fuente y origen de significado literario. Rompen así con la idea tradicional de que detrás de todo texto hay un autor al que hay que conocer para poder comprender mejor el significado de la obra. Para los estructuralistas, que parten de la idea de la preexistencia del lenguaje, la escritura no tiene origen, cada enunciado individual viene precedido por el lenguaje: todo texto está elaborado con lo ya escrito. Por supuesto, existe una persona que escribe la obra, que la compone, pero esta persona no es la fuente original de la obra, pues si escribe poesía, o novela, o crítica literaria es sólo porque acepta un sistema de convenciones ya establecido. Como escribe Culler, «un texto puede ser un poema sólo porque existen ciertas posibilidades dentro de la tradición; está escrito en relación con otros poemas» (1978: 52). Esta idea demuestra que, al contrario de lo que muchas veces se ha dicho, para el Estructuralismo la obra literaria no es un objeto autónomo, sino un objeto que entra en relación, necesariamente, con otros objetos similares previamente existentes en el sistema literario. Sólo así adquiere significado. Es decir: sólo así se ajusta a unas convenciones de lectura que permiten comprenderlo.

Además de rechazar al sujeto como fuente y unidad del significado, los estructuralistas muestran su desinterés por el objeto real, es decir, por el referente denotado por el signo, pues lo único que de verdad les importa es estudiar la estructura del signo propiamente dicho. Precisamente decía Barthes que el rasgo esencial del Estructuralismo era su *intransitividad*, entendida esta característica como ausencia de relación con el mundo exterior. En resumen, a los estructuralistas no les interesa ni el autor ni el referente ni la especificidad misma de la obra; sólo les interesa el sistema de reglas que la hacen posible. Así lo explica Terry Eagleton:

> El estructuralismo desechó simultáneamente el objeto real y el sujeto humano. Este movimiento doble define el proyecto estructuralista. La obra ni se refiere a un objeto ni es expresión de un sujeto individual; ambos son descartados y sólo queda entre ellos, en el aire que los separa, un sistema de reglas (1993: 138).

6.2. El Estructuralismo francés

Existe una clara línea de continuidad entre Formalismo ruso y Estructuralismo, pues los estructuralistas aprovechan sin duda varias ideas de los formalistas, pero, a la vez, hay que advertir que el Estructuralismo lleva a cabo una revisión del Formalismo de la *Opojaz*. Como se ha visto ya, en rigor, la primera manifestación del Estructuralismo es la representada por el Círculo Lingüístico de Praga (1926), pero tras los pasos del Estructuralismo checo surgió el Estructuralismo francés. Aunque hay que hacer aquí alguna salvedad, pues, pese a que el Estructuralismo checo es anterior en el tiempo, lo cierto es que fue conocido en Occidente cuando el Estructuralismo francés empezaba a entrar ya en crisis. De hecho, el redescubrimiento del Estructuralismo checo y del Círculo de Bajtin (tendencias muy próximas ya a la Semiótica) en esos momentos cambió el enfoque del Estructuralismo francés, que abrió entonces sus horizontes a las significaciones culturales o ideológicas de la literatura, como texto y como fenómeno.

Roman Jakobson es la figura clave en la línea de continuidad entre Formalismo ruso, Estructuralismo checo y Estructuralismo francés, pues fue primero uno de los formalistas rusos, luego emigró a Praga y se convirtió en uno de los fundadores del Círculo Lingüístico de Praga y, finalmente, emigró a EE.UU. y entró en contacto con Claude Lévi-Strauss, que se dejó influir por Jakobson y nació así su método de antropología estructural, que fue uno de los puntos de partida básicos del Estructuralismo literario francés (Eagleton, 1993: 21-22).

Así, la Escuela de Praga viene a ser una especie de transición entre el Formalismo y el Estructuralismo moderno.

Fue clave para el Estructuralismo francés el hecho de que los búlgaros Twetan Todorov y Julia Kristeva divulgaran el Formalismo ruso, el pensamiento de Bajtin y la Semiótica eslava (en la que destaca sobre todo Juri Lotman). Cabe ubicar la época de apogeo del Estructuralismo francés en la década de los sesenta, pero esta tendencia crítica fue conocida en España bastante después, en los años setenta, cuando muchos de los estructuralistas estaban ya en plena crisis postestructuralista.

6.2.1. *Roland Barthes y la* Nouvelle critique

Al principio de los años sesenta (entre 1964 y 1966) tiene lugar la denominada *querella de la Nueva crítica*, una polémica entre:

— La crítica tradicional o académica: Es una crítica objetiva, no ideológica, caracterizada por su aferramiento al dato, por su filosofía positivista y el convencimiento de que con sus postulados se puede llegar a la verdad, sin necesidad de seguir ningún tipo de análisis inmanente a la obra. Es una crítica erudita anquilosada por la excesiva preocupación por la exactitud y objetividad.

— La *Nouvelle critique* o crítica de interpretación: crítica conscientemente ideológica.

Hay que destacar que es la primera vez que la polémica no gira en torno a cómo debe ser la obra literaria, sino a cómo debe estudiarse, lo que de algún modo demuestra la importancia que la crítica literaria ha adquirido en el siglo XX. Cuando estaban vigentes tanto la factualidad como el individualismo como fundamento de cualquier método crítico, entra en escena el Estructuralismo y afirma que un elemento no puede ser analizado fuera del sistema al que pertenece, y que definir este elemento es determinar su lugar en el sistema. Esta idea era extraña a la crítica francesa. En Francia se analizaba la obra literaria en relación con su autor o, simplemente, se prestaba atención a las cualidades de una obra concreta. Además, se tenía el convencimiento de que cada obra tiene un único sentido que el historiador puede desvelar. De hecho, la «querella» vino a demostrar el aislamiento de la teoría literaria en Francia, totalmente al margen de los logros de los formalistas rusos, de la Estilística alemana o del *New Criticism*. Pero cuando Lévi-Strauss tuvo que exiliarse a América conoció allí a Jakobson y acusó pronto el influjo de éste, junto con el de Trubetzkoy, y pudo así el antropólogo francés señalar analogías entre la fonología y la antropología, de donde surgió un Estructuralismo antropológico. En general, este traslado de metodología de un campo científico a otro fue aplaudido. Y estimuló reacciones posteriores.

En efecto, como protesta contra los estudios tradicionales surgió en Francia el grupo *Nouvelle critique*, movimiento de renovación y apertura a las influencias extranjeras formado por investigadores con un interés común: polemizar contra los profesores universitarios que enseñaban literatura siguiendo sobre todo los métodos tradicionales de Gustave Lanson (que se interesaba por el hombre y su obra). Generar la polémica era el objetivo fundamental de la nueva crítica. Para conseguirlo, los estructuralistas tuvieron que conciliar las más diversas influencias: Nietzsche, Marx, Freud; nombres de los que no se podía prescindir. Esta amalgama de influencias fue criticada por otros críticos, como fue criticada la atención exclusiva a las generalidades y no a los detalles particulares. Destaca en esta postura crítica contra la *Nouvelle critique* Raymond Picard, representante de la vieja crítica de corte tradi-

cional que protagonizó una interesante polémica con Roland Barthes, representante de la nueva crítica. El año 1965 es clave, fecha emblemática, en esta controversia, por la cantidad y la calidad de publicaciones que generó.

El punto de origen del conflicto se encuentra en el trabajo de Barthes *Le degré zéro de l'écriture* (1953), donde este autor, en tono irreverente, acusa a la crítica universitaria de valorar los textos en función del trabajo que conllevan. En 1965, Raymond Picard publica *Nouvelle critique o nouvelle imposture* para descalificar a Barthes, al que acusa de ocultar, bajo una jerga pseudocientífica, inútil, pretenciosa, una actitud impresionista, subjetiva y, lo que es peor, dogmática. Estas críticas de Picard se refieren sobre todo a una obra de Barthes: *Sur Racine* (1963). En 1966, Barthes responde a las críticas con *Critique et verité*, donde expone los principios de esta «nueva crítica» que él defiende y que no es una escuela con un método común, sino que se trata de varias tendencias que comparten algunos presupuestos. Éstos son los principales:

a) Están vinculadas a una de las grandes ideologías del momento: existencialismo, marxismo, psicoanálisis, fenomenología.

b) Aceptan el principio de pluralidad de sentidos simultáneos de una obra (no un único sentido) y, por tanto, defienden la pluralidad de interpretaciones.

c) Consideran que la crítica es una forma de escritura comparable a la literatura y creen que el objetivo de la crítica no es descubrir verdades, sino ofrecer interpretaciones coherentes. Como dice Barthes, la objetividad crítica se basa en la coherencia de las descripciones del crítico (1972: 20). En efecto, los estructuralistas conceden una importancia fundamental al discurso crítico; lo consideran como una literatura en segundo grado o como una metaliteratura: una literatura que habla de la literatura. Consciente de que esto no gusta a los críticos tradicionales, escribe Roland Barthes en *Critique et verité*: «Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso» (1972: 13). Y, más adelante, vuelve Barthes sobre este tema: «Han nacido, pues, libros de crítica, ofreciéndose a la lectura según las mismas vías que la obra propiamente literaria, aunque sus autores no sean, por estatus, sino críticos, y no escritores. Si la crítica nueva tiene alguna realidad, ésta se halla, no en la unidad de sus métodos, menos aún en el esnobismo que, según dicen cómodamente, la sostiene, sino en la soledad del acto crítico, afirmado en adelante, lejos de las coartadas de la ciencia o de las instituciones, como un acto de plena escritura. En otra época separados por el gastado mito del "soberbio creador y del humilde servidor, ambos necesarios, cada cual en su lugar, etc.", ahora el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje» (1972: 48).

Por otra parte, en respuesta a las acusaciones de «jerga opaca» que reciben los trabajos de Barthes y, por extensión, los de todos los seguidores de la *Nouvelle critique*, se encuentra en *Critique et verité* esta defensa:

> Los interdictos del lenguaje forman parte de una pequeña guerra de las castas intelectuales. La antigua crítica es una casta entre otras, y la «claridad francesa» que recomienda es una jerga como cualquier otra. Es un idioma particular escrito por un número determinado de escritores, de críticos, de cronistas, y que en lo esencial no remeda en modo alguno a nuestros escritores clásicos, sino sólo el clasicismo de nuestros escritores. Esa jerga pasatista no obedece en modo alguno a exigencias precisas de razonamiento, ni se caracteriza por una ausencia ascética de imágenes, como puede serlo el lenguaje formal de la lógica (únicamente en este caso habría derecho de hablar de «claridad»), sino por una comunidad de estereotipos, a veces contorneados y sobrecargados hasta el culteranismo, por la afición a ciertos giros y, des-

de luego, por el rechazo de ciertas palabras, alejadas con horror o ironía como intrusas, venidas de mundos extranjeros y, por lo tanto, sospechosos.

[...]

Este narcisismo lingüístico puede expresarse de otra manera: la «jerga» es el lenguaje del otro; el otro (no es el prójimo) es el que no es uno; de ahí el carácter probatorio de su lenguaje. Desde que un lenguaje es el de nuestra propia comunidad, lo juzgamos inútil, vacío, delirante, practicado, no por razones serias, sino por razones fútiles o bajas (esnobismo, suficiencia): de tal modo el lenguaje de la «neocrítica» parece a la «arqueocrítica» tan extranjero como el idisch (comparación por lo demás sospechosa), a lo cual se podría responder que también el idisch se aprende. «¿Por qué no decir las cosas más sencillamente?» ¿Cuántas veces habremos oído esa frase? ¿Pero cuántas veces también no tendríamos el derecho de replicar con la misma pregunta? Sin hablar del carácter sano y alegremente esotérico de ciertos lenguajes populares, ¿está segura la antigua crítica de no poseer también su galimatías? Si yo fuera crítico antiguo, no me faltaría razones para pedir a mis colegas que escribieran: El señor Piroué escribe un buen francés, más bien que: «Hay que elogiar la pluma del señor Piroué porque nos regocija frecuentemente con lo imprevisto o lo feliz de la expresión», o que también llamaran modestamente «indignación» a «toda esa palpitación del corazón que calienta la pluma y la carga de burlas asesinas». ¿Qué pensar de esa pluma del escritor que se calienta, y tan pronto regocija como tan pronto asesina? En verdad, ese lenguaje sólo es claro en la medida en que es admitido (1972: 30-33).

Barthes deja claro en *Critique et verité* que lo que la nueva crítica pretende es «tratar de establecer las condiciones en las que una obra es posible, esbozar, si no una ciencia, a lo menos una técnica de la operación literaria» (1972: 39). Deja claro también que «se pretende tratar la obra en sí misma, según el punto de vista de su constitución» y que interesa llevar a cabo una «lectura simbólica» de las obras (1972: 42). La lectura simbólica es el resultado lógico de concebir la obra como una estructura abierta a múltiples significados, y no como una estructura cerrada con un único significado verdadero. Sumamente interesante resulta lo que escribe Barthes al respecto:

Cada época puede creer, en efecto, que ostenta el sentido canónico de la obra, pero basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un sentido plural y la obra cerrada en obra abierta. La definición misma de la obra cambia: ya no es un hecho histórico; pasa a ser un hecho antropológico, puesto que ninguna historia lo agota. La variedad de los sentidos no proviene pues de un punto de vista relativista de las costumbres humanas; designa, no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura; la obra ostenta al mismo tiempo muchos sentidos, por estructura, no por la invalidez de aquellos que la leen. Por ello es pues simbólica: el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos (1972: 52).

Se entiende así que el sentido de una obra varía según la época en la que sea leída. Como dice Barthes:

Una obra es «eterna», no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone (1972: 53).

Todavía insiste de nuevo el crítico francés y afirma:

La lengua simbólica a la cual pertenecen las obras literarias es por estructura una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples (1972: 55).

Lo que en definitiva queda claro al leer *Critique et verité* es que los trabajos de la nueva crítica no pueden ser valorados desde la óptica de la crítica tradicional porque se basan en presupuestos radicalmente distintos. Dos concepciones de lo que debe ser la crítica literaria entran en franca oposición en esta querella y no es posible acercarse desde los postulados de una a la otra. Es lo que insinúa Barthes con esta pregunta:

> ¿Reprocharíamos a un chino (puesto que la nueva crítica le parece a la antigua una lengua extranjera) que cometiera faltas gramaticales en francés *cuando habla en chino*? (1972: 43).

Entre las distintas tendencias que conforman la «nueva crítica» pueden distinguirse dos corrientes básicas:

— Crítica temática o de interpretación: una hermenéutica que pretende interpretar la obra tratando de identificar esa obra con la conciencia que la creó, de modo que su orientación es claramente subjetiva y sorprende por ello que se la englobe dentro de la «nueva crítica». Se la denomina crítica temática porque sus seguidores consideraban que el tema de la obra era un indicio muy significativo del peculiar universo mental del autor. Creen que el sentido de la obra no se agota en la investigación científica y buscan acercarse a la obra con una actitud de simpatía que les permita captar, no las estructuras objetivas, sino las subjetivas, las que tienen que ver con el impulso creador del autor, pues se proponen recrear la experiencia creadora y llegar así hasta el yo profundo del escritor. En este tipo de crítica —cuya afinidad con la estilística idealista resulta evidente— destacan: Georges Poulet y Jean Starobinski.
— Crítica objetiva: es la crítica de tendencias como la estructuralista, la marxista y la psicoanalítica, cuya objetividad se ve en el hecho de que todas ellas comparten, por ejemplo, un principio básico del Estructuralismo: el rechazo del creador en cuanto personaje histórico y de los datos sobre su biografía que la crítica erudita no se cansaba de acumular.

Con las tendencias de la crítica objetiva de la «nueva crítica», el individuo como creador consciente pierde todos sus derechos, pues el psicoanálisis ve en la obra el reflejo del inconsciente del creador, la mitocrítica (que parte de la teoría del inconsciente colectivo de Jung) ve en la obra el reflejo del inconsciente colectivo, y la crítica marxista considera que la obra es la manifestación de una visión del mundo colectiva. Así, el Estructuralismo, de la mano de Barthes, proclama en 1968 «La muerte del autor». El análisis estructural prescinde por completo de la búsqueda de causas externas y, además, se niega a convertir al sujeto en una causa explicativa (Culler, 1978: 52).

La ruptura con la idea tradicional de que la literatura es la expresión de un mundo ofrecida por la visión peculiar de un creador hace que el Estructuralismo intente incluso sustituir el concepto mismo de *literatura* por el de *escritura* o *texto*, con lo que se pretende decir que es el lenguaje mismo el que habla y ya no el autor, como asegura Roland Barthes en «La muerte del autor» (1987: 66). Escribe Barthes en este ensayo:

> La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (1987: 65).

Como se ve, lo que se quiere es «sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario» (1987: 66). Ya en *Critique et verité* (1966), Barthes había defendido esta idea. Escribía allí: «El autor, la obra, no son más que el punto de partida de un

análisis cuyo horizonte es un lenguaje: no puede haber una ciencia de Dante, de Shakespeare o de Racine, sino únicamente una ciencia del discurso» (1972: 63). Así, se entiende que «escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista—, ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, *performa*, y no *yo*» (1987: 66-67). Decretada la muerte del autor, deja de tener sentido la idea de que las obras tienen un único significado (el mensaje que el autor ha querido comunicar) y gana terreno otra idea, la de que el texto es «un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original», es decir, que «el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» (1987: 69). De modo que el escritor —dice Barthes— «se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras» (1987: 69). Ya no tiene sentido, entonces, que el crítico trate de descifrar el texto, de encontrar su significado último. Lo único que puede hacer es no *descifrar*, sino *desenredar* la estructura del texto. Y es que la idea de un significado último remite a una escritura cerrada y toda escritura es, por esencia, abierta, es decir, está abierta a múltiples significados y es el lector, y no el autor, el lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, pues sólo en la actividad de la lectura trata de dársele unidad, coherencia, al texto. De ahí que escriba Barthes: «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (1987: 71).

Hay que decir, sin embargo, que este ensayo es de 1968 y Barthes había utilizado ya antes, en *Le degré zéro de l'écriture* (1953), la noción de *escritura* con un sentido ligeramente distinto al utilizado en «La muerte del autor». La diferencia reside en el hecho de que en el ensayo de 1953 a Barthes le interesaba sobre todo referirse a la ideología de los escritores y demostrar cómo ésta queda reflejada en sus obras. Así, afirma Barthes en *Le degré zéro de l'écriture* que entre la lengua y el estilo —realidades que no son fruto de una elección libre por parte del escritor—, existe otra realidad formal voluntariamente elegida: la *escritura*. «En toda forma literaria —escribe Barthes— existe la elección general de un tono, de un *ethos* si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza porque es donde se compromete» (1993: 21). Para Barthes, la lengua es un objeto social que el escritor encuentra sin salir en su búsqueda, es decir, algo que no elige, que está allí y que además tiene que compartir con otros. El estilo, por su parte, «se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad», de modo que, según Barthes, tampoco obedece a una decisión consciente (1993: 19). La escritura, en cambio, es ya el resultado de una reflexión sobre la literatura, de un modo de pensar la creación literaria. Implica, por tanto, la «elección de un comportamiento humano», y precisamente por ello puede ser considerada como «la moral de la forma» (1993: 22-23). Dicho de otro modo: existe una «ética de la escritura» (Barthes, 1993: 85). Lo que la escritura pone al descubierto es, en definitiva, la relación existente entre la creación literaria y la sociedad, el grado de compromiso que mantiene el escritor con su realidad social. Interpretando la noción de *écriture*, señala Yves Velan:

> Por un lado, los escritores se sienten vueltos incesantemente hacia dentro de su propia subjetividad; este discurso singular, por otro lado, resuena sobre la historia que, a su vez, lo juzga. Toda revelación, no obstante, es también la obligación de asumir una carga. ¿La carga de qué? Para el escritor, tanto de la profundidad de su conciencia como de su propia historicidad. El otro lado de su individualidad se le revela como el papel que habrá de desempeñar en la sociedad (1972: 321).

Aparte de presentar la noción de *escritura*, Barthes, a partir de la lingüística generativa y de la antropología estructural de Lévi-Strauss, entrevé la posibilidad de convertir los estudios literarios en una actividad científica y quiere ir más allá del mero descriptivismo de Ja-

kobson pues, influenciado por Chomsky, lo que pretende es sacar a la luz el proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas, es decir, se propone un análisis de la lógica mediante la cual se producen los significados aceptables. Las ideas de Chomsky influyen en Barthes y éste empieza a concebir al hombre como una especie de máquina generadora de sentido (generativismo) mediante un juego de reglas que el investigador debe reconstruir. El método de Barthes tiene en cuenta la recepción de la literatura y, como todos los métodos que en mayor o menor grado tienen en cuenta este aspecto, este crítico francés postula un cierto relajamiento entre el signo lingüístico y su aspecto denotativo, pues contempla la posibilidad de trasladar un signo lingüístico desde su contexto histórico original a otro contexto, con lo que la denotación se va perdiendo poco a poco, pero se van agrandando las asociaciones generales. A partir de esta idea, Lucien Goldman habla de «la muerte de la literatura», refiriéndose a que con el advenimiento de una nueva sociedad pueden llegar a perderse los lazos de conexión entre un signo y su referente —aquello que denota— lo que cada vez obligaría a más notas a pie de página para que pudiera entenderse el significado del texto.

Barthes examina la obra en relación con otros procesos culturales y llega a la conclusión de que la literatura es un sistema funcional en el que hay una constante (la obra) y una variable (la época en que la obra es leída). La reacción del lector está condicionada por la época en que vive, por su lengua, por su ideología, etc., de modo que las interpretaciones en torno a una misma obra pueden variar. Las reacciones del lector, pues, dependen de su contexto histórico, puesto que éste determina la cosmovisión de cada individuo. En *Sur Racine,* Barthes desarrolla su método siguiendo el Estructuralismo antropológico de Lévi-Strauss y, en lugar de hablar de los individuos concretos (los personajes de Racine), habla de las relaciones entre personajes, organizándolas en oposiciones binarias, lo que demuestra su enfoque estructuralista. Lévi-Strauss señaló dos categorías de relaciones principales en comunidades de tribus primitivas, la relación de deseo y la de autoridad, y Barthes las proyecta en las obras de Racine para concluir que la relación de poder es la dominante en este autor.

Frente a las críticas que Picard dirigió a este método crítico, Barthes explicó en su ensayo «La actividad estructuralista» en qué consistía su metodología: el estructuralista comienza a trabajar con el objeto real, lo descompone y luego lo vuelve a reconstruir mostrando las regularidades que gobiernan las funciones de un objeto. El texto más estructuralista de Barthes es «Introducción al análisis estructural del relato» (1966). Se advierte en él, claramente, el influjo de la antropología estructural de Lévi-Strauss, sobre todo la idea central de que en todas las actividades humanas puede encontrarse análoga estructura a la descubierta en las lenguas por la lingüística estructural. Barthes parte de este principio para afirmar que los relatos son una realidad antropológica, pues están presentes en todos los tiempos y en todas las sociedades, y tienen una estructura que puede analizarse siguiendo el modelo del análisis lingüístico. Por tanto, existe una gramática del relato, es decir, un conjunto de reglas estructurales comunes a todos los relatos. Éste es el convencimiento esencial de los estructuralistas. Para ellos existe una gramática universal que puede ser reconstruida, una estructura inmutable en el espíritu humano. Y desde este convencimiento se elabora, no sólo el ya citado *Análisis estructural del relato* (1966), de Roland Barthes, sino también otros ensayos narratológicos tan importantes como *Las categorías del relato literario* (1966), de Tzvetan Todorov, o el *Discurso del relato* (1972), de Gérard Genette.

6.3. Sobre la competencia literaria

En uno de los ensayos que conforman su *Literature as System,* Claudio Guillén ha insistido en el hecho de que es la existencia de una base convencional identificable en toda tra-

dición literaria lo que permite su uso colectivo (1971: 102-106). La existencia de una serie de normas que, al formar parte de la tradición literaria, orientan tanto la creación como la lectura de los textos conduce directamente a la noción —inspirada en un conocido concepto de la gramática generativa y transformacional—, de *competencia literaria*. En *Some aspects of text grammars*, Teun A. Van Dijk la define como «the ability of humans to produce and to interpret literary texts» (1972: 100); y en *La poética estructuralista*, Jonathan Culler la utiliza para aludir al conjunto de convenciones cuyo conocimiento necesariamente ha tenido que interiorizar todo aquel que quiera moverse con cierta familiaridad en el ámbito de lo literario (Culler, 1978: 163-187).

En ocasiones, quienes manejan el concepto de competencia literaria se ven tentados a ajustarse completamente al modelo en el que se inspiran y sugieren que, igual que sucede con la *competencia lingüística* —es decir: con la interiorización de la gramática de una lengua—, puede ocurrir que la comprensión de las convenciones literarias sea puramente intuitiva y no fruto de una reflexión explícita. Contra esta concepción innatista de la competencia literaria ha alzado su voz Vítor Manuel de Aguiar e Silva, para quien «ningún escritor o lector, más allá (o más acá...) de los factores intuitivos e inconscientes que, en diferente medida, se hallan bajo los procesos de escritura y de lectura, puede dejar de tener conciencia de determinadas reglas y convenciones literarias, tanto si las acepta sumisamente como si las reduce o las transforma» (1980: 110).

Desde este convencimiento, Aguiar e Silva ha puesto de manifiesto los problemas epistemológicos y metodológicos que plantea una transposición exacta al dominio de los estudios literarios del concepto chomskyano de competencia lingüística (1980: 86-116), pero no parece mostrarse contrario a la necesaria postulación de un estado de conocimiento anterior tanto al proceso de escritura como al proceso de lectura, que es precisamente lo único que parecen querer destacar quienes siguen utilizando a menudo el concepto de competencia literaria. Brioschi y Di Girolamo, por ejemplo, proponen utilizarlo sólo «en una acepción histórico-cultural» con el fin de indicar que «es necesario poseer un bajage de conocimientos teóricos e históricos» para una comprensión exhaustiva de los fenómenos literarios (1996: 49). Así entendida, la noción de competencia literaria no puede resultar problemática porque remite, sencillamente, a una cuestión de sentido común. Y lo interesante es advertir que este tipo de competencia —como señala Di Girolamo coincidiendo con las ideas de Van Dijk— comprende «dos actitudes completamente distintas: la de producir obras literarias y la de entenderlas» (1982: 125).

Cuando alguien va adquiriendo una formación literaria, es decir, una competencia literaria, va haciéndose con el mecanismo que conduce a una de las posibles lecturas correctas, va comprendiendo las reglas que funcionan en el dominio de lo literario, pero todo eso se hace de forma implícita, es decir, el estudio de una novela o de un poema facilita el estudio del siguiente porque van adquiriéndose puntos de comparación y una apreciación de cómo hay que leer. Los criterios que hemos aprendido al leer o estudiar una obra son luego extrapolados al estudio de la siguiente obra, de modo que vamos haciéndonos con unas reglas implícitas, y justamente la misión de la poética estructuralista es volver explícito lo implícito: sacar esas reglas a la luz. Lo mismo hace el lingüista: muestra las reglas de la gramática que los hablantes han interiorizado. Del mismo modo que los hablantes poseen una gramática interiorizada que les permite reconocer palabras al escuchar ciertos sonidos e interpretar las oraciones, el lector se acerca a los textos también con un conocimiento interiorizado de las reglas que funcionan en un discurso literario. La obra tiene estructura y significado porque se la interpreta de una forma particular; esas propiedades están latentes en la obra y deben ser actualizadas con cada lectura. Si alguien no posee ningún conocimiento sobre las convenciones literarias se sentirá completamente desconcertado frente a un poema, pues enten-

derá las frases, pero, al carecer de competencia literaria, no sabrá leerlas como literatura y, por tanto, será incapaz de interpretarlas. No ha interiorizado la gramática de la literatura que le permitiría convertir las secuencias lingüísticas en estructuras y significados literarios. La comprensión depende siempre del dominio de un sistema.

Ocurre que la literatura es un sistema semiótico de segundo orden, pues está basado en el sistema de la lengua, y el conocimiento de la lengua nos hace entender algo de los textos literarios y es difícil precisar en qué momento pasa la comprensión a depender de nuestro conocimiento suplementario de la literatura, pero está claro que una cosa es comprender el lenguaje de un poema y otra comprender el poema. Para lo segundo es necesario conocer una serie de convenciones y conocer también parte de la tradición literaria. Frente a un poema, tratamos de buscar asociaciones entre las imágenes, tratamos de explicarnos las metáforas, perseguimos una coherencia, un tema unificador, etc., y para que todas estas operaciones sean realizadas con éxito no siempre basta con lo que el poema dice, también es necesario un conocimiento de la tradición poética y de toda una serie de tópicos y convenciones, luego parece claro que un enfoque semiológico no puede concebir al poema como una totalidad autónoma portadora de un rico significado inmamente, sino como una expresión que tiene significado sólo en relación con un sistema de convenciones que el lector ha asimilado.

6.4. Jonathan Culler: las convenciones de la lectura

Los estructuralistas parten de la idea de que la literatura es fruto de un modo particular de lectura, y lo que importa es descubrir qué operaciones se llevan a cabo para leer textos como literatura. Es decir: se trata de volver explícito lo que intuitivamente hacemos cuando leemos o interpretamos un poema. Se trata, pues, de estudiar nuestros propios modos de leer y ver qué conjunto de convenciones respetamos en esos momentos. De este modo, se llega a captar el funcionamiento del signo literario: la forma de producirse el significado en literatura. Lo que le interesa al Estructuralismo no es lo que los lectores reales hacen, sino lo que un *lector ideal* debe saber implícitamente para llevar a cabo una lectura aceptable (una de las lecturas alternativas que son correctas). Como es fácil suponer, la noción de *lector ideal* que manejaba el Estructuralismo debe mucho a Noam Chomsky y su concepto de *hablante-oyente-ideal*. El *lector ideal* del Estructuralismo es alguien que domina todos los códigos o claves que pueden hacer inteligible la obra, alguien que está equipado con todo el conocimiento técnico esencial para descifrar la obra y que, además, es capaz de aplicar todo su conocimiento de forma totalmente objetiva, erradicando completamente cualquier interpretación subjetiva. Sólo este lector puede analizar una obra de manera totalmente neutral, aséptica, sin que las limitaciones humanas ni los condicionamientos sociales y culturales le influyan. Como se comprenderá, ese *superlector* no es más que una ficción, una utopía del método estructuralista.

Un hablante no conoce conscientemente pero sí intuitivamente la gramática de su lengua y el estructuralista trata de describir las reglas que operan en un nivel inconsciente (las que determinan la *competencia*). Esto está relacionado con una de las ideas más importantes del Estructuralismo: su rechazo de la idea del *sujeto* (Culler, 1978: 50). Siempre se había considerado al hombre como un sujeto consciente, pero ahora sabemos que el hombre puede utilizar sistemas convencionales que escapan a su comprensión (en el sentido de que, en su mente, las reglas de esos sistemas operan en un nivel inconsciente) y, por tanto, ya no puede identificarse al *yo* con la *consciencia* (Culler, 1978: 50). El hombre desaparece bajo el análisis estructural. Los individuos escogen cuándo hablar y qué decir, pero puede realizar esos actos porque los hace posibles un sistema de reglas que el sujeto no controla (Culler,

1978: 51). En manos del Estructuralismo, el yo deja de ser el centro o la fuente y pasa a ser concebido como el resultado de sistemas de convención.

Así, se piensa que el factor decisivo para producir la estructura característica de la poesía es la expectativa convencional: leemos un poema de acuerdo con unas convenciones determinadas, es decir, el poema nos exige una actitud de lectura y nosotros nos acercamos a él con unas expectativas pre-fijadas y lo interpretamos a partir de esas expectativas convencionales (por ejemplo: esperamos que un poema sea significativo, es decir, que tenga algún significado, y que se presente como una totalidad con coherencia, y que todos los deícticos tengan como referente el mundo ficticio del poema y no el mundo empírico, etc.). Ante un poema, el lector pondrá siempre en marcha reglas de producción de significado, es decir, tratará de dotar al poema de unidad, de coherencia y buscará relaciones lógicas entre las palabras para llegar a una interpretación coherente desde un punto de vista literario (y para ello tendrá que apoyarse en su experiencia de la lectura de poesía). No es que los lectores competentes tengan que coincidir en una interpretación, pero existen ciertas expectativas sobre la poesía y la forma de leer poesía que guían el proceso interpretativo y conducen a ciertas convergencias de percepción. El Estructuralismo se basa en la idea de que «si la acción o las producciones humanas tienen un significado, tiene que haber un sistema subyacente de distinciones y convenciones que hace posible ese significado» (Culler, 1978: 17). Una cosa es introducir un balón con el pie entre tres palos y otra es que esa acción signifique marcar un gol. En el segundo caso hay una serie de convenciones que le dan ese significado. Por tanto, el significado no es algo natural, sino algo construido, convencional.

La misión de la poética estructuralista consiste en volver explícito el sistema subyacente que hace posibles los efectos literarios. El Estructuralismo no es, pues, una ciencia del contenido que proponga interpretaciones para las obras (al modo hermenéutico), sino una ciencia de las condiciones del contenido, es decir, una ciencia que estudia las condiciones que deben cumplirse para que haya un contenido, un significado.

En 1975, Jonathan Culler parte para sus estudios sobre *La poética estructuralista* de la distinción de Chomsky entre competencia y actuación y no de la de Saussure entre lengua y habla. Chomsky demostró que el punto de partida para la comprensión de una lengua era la habilidad del hablante nativo para comprender y producir frases bien construidas a partir de un conocimiento asimilado inconscientemente del sistema de esa lengua. Culler aplica este principio a la teoría literaria y afirma que el objeto de la poética no es el texto, sino su inteligibilidad, es decir, cómo es posible que un texto pueda ser entendido, qué rasgos existen que permiten a los lectores extraer el sentido de un texto, etc. De este modo, cambia el centro de atención: el objeto de estudio no es el texto, sino el lector. Culler pretende dar con las reglas que rigen la producción de textos. Dadas toda una serie de interpretaciones posibles para un mismo texto (interpretaciones ofrecidas por lectores cualificados), es posible —piensa Culler— establecer qué normas han llevado hasta esas interpretaciones. Lo importante es conocer qué mecanismos sigue el lector para extraer el significado de un texto decidiendo qué interpretación es factible y cuál no lo es. Interesa estudiar el acto de interpretación del lector para llegar a conocer las reglas interpretativas. El problema es que los procedimientos utilizados por los lectores cualificados (entidad ya de por sí bastante imprecisa) varían según el género al que pertenezca el texto y según la época. Además, se dan diferencias ideológicas entre los lectores y cada ideología condiciona la lectura y la dirige en una dirección determinada. En resumen: es difícil concebir que realmente pueda existir un conjunto de reglas y convenciones que expliquen la diversidad de interpretaciones de los textos individuales de un período concreto. Culler cree que cada cultura fomenta una forma particular de leer literatura, un sistema de reglas que se toma como punto de partida para interpretar las obras. La idea básica de Culler es que hacer que alguien entienda un texto requiere puntos de partida

comunes y operaciones mentales comunes, pues el acuerdo es el resultado natural de un proceso comunicativo basado en convenciones compartidas y hay que tratar de reconstruir esas operaciones mentales comunes para crear un modelo explicativo que dé cuenta de cómo un texto produce significado y es, por tanto, interpretable. Así, según Culler, la misión de una poética estructuralista es volver explícito lo que conocen implícitamente todos aquellos que se ocupen de la literatura lo suficiente como para interesarse por la poética. Este investigador no cree que haya que proponer interpretaciones sorprendentes ni resolver debates literarios, sino que lo que hay que hacer es, a su juicio, presentar una teoría de la práctica de la lectura. Es interesante al respecto lo que ocurre con una noción como la de *género literario*.

El necesario conocimiento que tiene que tener el escritor sobre las características tradicionalmente asociadas al tipo de discurso que se propone configurar permite hablar, más que de una competencia literaria en términos generales, de lo que Marie-Laure Ryan denomina una *competencia genérica*, que remite a la capacidad para identificar (y en el caso de los escritores, recrear) ciertas estructuras que aparecen regularmente en determinados textos mientras que están ausentes, o incluso prohibidas, en otros (Ryan, 1988: 258 y ss.). En buena lógica, cabe suponer que, antes de configurar un discurso artístico, el escritor selecciona un género literario con cuyos rasgos (o requisitos genéricos) está familiarizado. Su experiencia de la tradición le ha permitido interiorizarlos, incorporarlos a su repertorio de conocimientos literarios, y puede así contar con un molde genérico que guía sus pasos durante el proceso creativo.

Para Culler, el género pasa a ser concebido como una instancia que asegura la comprensibilidad de los textos, pues informa al lector acerca de la manera en que debe aproximarse a ellos. Hay que tener en cuenta que la pertenencia a un género reduce las posibilidades interpretativas, las limita, pues facilita al lector, a modo de orientación previa, información acerca de los rasgos configurativos esenciales del texto al que se enfrenta en la lectura. Lo que de hecho convierte a los géneros literarios en modelos de creación de sentido, en tanto que suministran el marco necesario para otorgar un significado determinado y no otro al texto. Claramente se entiende entonces por qué una teoría general del significado literario —o sea, una teoría que nos diga cómo ir extrayendo el significado de una obra literaria— ha de llevar siempre implícita una teoría del género. No cabe duda: cuando el lector está familiarizado con los rasgos que configuran un género literario, el reconocimiento progresivo de esos rasgos en la obra que está leyendo activa en su mente unas expectativas de lectura que podrán verse confirmadas o defraudadas después, pero sin las cuales no queda asegurada la comprensión. El proceso de construcción de significado —la *semiosis*— se encuentra guiado entonces por una serie de convenciones gracias a las cuales el texto *habla* a su lector, es decir, gracias a las cuales la extrañeza inicial inherente a toda obra literaria —extrañeza lógicamente fundamentada en la diferencia evidente que existe entre el lenguaje de comunicación ordinaria y el lenguaje literario o poético— se va transformando en familiaridad. Jonathan Culler se ha referido a este proceso con el nombre de *naturalización*, término que prefiere a otros más o menos equivalentes, como *recuperación*, *motivación* o *verosimilización (vraisemblablisation)*. En sus propias palabras, «naturalizar un texto es ponerlo en relación con un tipo de discurso o modelo que ya sea, en algún sentido, natural y legible» (1978: 198). Se entiende así que el lector tiende a buscar siempre conexiones entre cada nuevo texto y los textos ya conocidos con el fin de evitar que la novedad lo desconcierte hasta la incomprensión. En cuanto reconoce las convenciones discursivas respetadas por el texto al que se enfrenta, éste queda inmediatamente asimilado: se ha encontrado su lugar *natural* en el repertorio de modalidades discursivas institucionalizadas en una cultura determinada. Si el texto permaneciera desubicado, es decir, si no se le encontrase un espacio apropiado, resultaría ininterpretable: faltarían referentes que lo hicieran comprensible. Lo que significa —y así lo

hizo notar Jonathan Culler (1978: 199)— que en la base de toda interpretación literaria se encuentra un fenómeno de intertextualidad, pues no hay interpretación posible sin una previa comprensión, y ésta depende por completo del diálogo que el texto particular mantiene o no mantiene con otros textos de la tradición.

Por otra parte, existen —según Culler— «cinco modos de poner en contacto un texto con otro texto para que ayude a volverlo inteligible», y justamente uno de ellos tiene que ver con el concepto de género literario (Culler, 1988: 200). Éstos son los cinco niveles de naturalización de un texto señalados por Culler:

1. Poner el texto en contacto con nuestro conocimiento enciclopédico de la realidad. Es decir: relacionar lo que sucede en el texto ficticio con las cosas que suceden con toda normalidad en el mundo «real». Así, si el texto se aparta de esta actitud natural de funcionamiento del mundo real, el lector pensará que está ante metáforas o ante un texto fantástico.
2. Recurrir al conocimiento compartido que poseen los lectores de una misma cultura, pues hay muchas expresiones que son tópicos culturales y que, si se conocen, tienen un claro significado.
3. Poner el texto en relación con las convenciones de un género o bien otro tipo de convenciones literarias: entonces tenemos ya un conjunto de normas en virtud de las cuales los textos se vuelven significativos y coherentes.
4. Lo que los formalistas llamaban «motivación realista»: presentar el texto literario como no ficticio.
5. Hacer que una obra tome otra como punto de partida, de manera que la primera deba ser interpretada en relación con la segunda (se trata del fenómeno de la intertextualidad).

Como se ve, el reconocimiento de los rasgos de género es una forma de naturalización del texto que implica un diálogo con la tradición literaria. Las relaciones genéricas se dan entonces gracias a un conjunto de convenciones que, en forma de expectativas, orientan al lector en su encuentro con el texto y le permiten incorporarlo al repertorio de sus conocimientos literarios. Cabe suponer que el lector se acerca siempre al texto desde una —a veces demasiado generosa— presuposición de coherencia, es decir, cree que esa sucesión de palabras que tiene delante es portadora de un sentido que es posible aprehender, y la identificación de ciertas normas literarias facilita sin duda esa aprehensión.

Aunque Jonathan Culler ponga un énfasis especial en las operaciones de la lectura, no se le escapa que «una descripción de los géneros debería ser un intento de definir las clases que han sido funcionales en los procesos de lectura y escritura» (1978: 195), dejando claro así que, en realidad, el molde genérico influye tanto en el polo de la recepción como en el de la creación, pues no sólo determina la comprensión de los futuros lectores suscitando en ellos una idea previa de lo que van a encontrar en el texto, sino que, al mismo tiempo, sirve de orientación al autor. No hay que olvidar que el esquema originado por la recurrencia de ciertas propiedades discursivas entra en una fase de codificación y termina por institucionalizarse en una sociedad determinada, con lo cual ya no es sólo la lectura del texto, sino también su creación, lo que se ve directamente afectado por la existencia de un modelo referencial.

Como se ve, el Estructuralismo que propone Culler es una crítica que estudia la producción de significado —ya Roland Barthes decía que «la misión del estructuralista era rehacer el camino del sentido» (1983 262)—, y, desde esta perspectiva, apenas hay diferencia entre el Estructuralismo y la Semiótica. Pues aunque se tiende a pensar que los estructuralistas se acercan a los objetos culturales viéndolos sólo como una red de relaciones y la Se-

miótica o Semiología los ve como objetos *con significado*, es decir, como signos, lo cierto es que estas dos concepciones son inseparables porque, como advierte Jonathan Culler, «al estudiar los signos hay que investigar el sistema de relación que permite la producción del significado, y, recíprocamente, la única forma de determinar las relaciones pertinentes entre los especímenes concretos es la de considerarlos signos» (1978: 17). Así que no sería descabellado afirmar que Estructuralismo y Semiología prácticamente se funden, algo que, de hecho, ocurre desde la Escuela de Praga (Eagleton, 1993: 124). Y es que, en definitiva, lo que los estructuralistas hacen es estudiar los signos y la relación que existe entre ellos, algo que entra de lleno en el campo de la Semiótica. De todos modos, existen, según Carlos Reis, sobre todo dos grandes principios que dirigen el análisis estructural como actividad distinta de la lectura semiótica: «la concepción del texto literario como un *todo acabado* y la noción de *relativización* que afecta a sus componentes» (Reis, 1989: 206). En efecto, para los estructuralistas todo es relativo en un texto literario, pues cada elemento depende de los que lo rodean (por ejemplo: el protagonista de una novela lo es sólo porque hay otros personajes que son secundarios y tienen menos influencia en la acción). Esto implica que las unidades individuales de cualquier sistema tienen significado en virtud de sus relaciones mutuas. Y es que, como se ha visto ya, para los estructuralistas, un elemento no puede ser analizado nunca fuera del sistema al que pertenece y, de hecho, definir ese elemento es definir su función en el sistema. Pero si esta relativización de la que habla Reis es obvia, no lo es tanto el otro principio apuntado, el de la concepción del texto como un todo acabado. Reis se refiere a que los estructuralistas se interesan en sus análisis por la obra concreta, por su especificidad, por cómo ha sido construida, por su arquitectura, y no tanto por las normas que han permitido producirla (1989: 206). Sin duda, es cierto lo primero, pero no lo segundo. El Estructuralismo estudia las obras concretas —según se ha visto ya— porque es el único camino para llegar a la reconstrucción del código literario, que es el objetivo principal de cualquier investigador estructuralista.

6.5. La crisis del Estructuralismo

Hacia 1968 comienza la crisis del Estructuralismo. Ese mismo año, el grupo de investigadores reunidos en torno a la revista *Tel Quel* redactaba un manifiesto editorial que se convirtió en uno de los máximos responsables de la crisis estructuralista, pues quería romper con el enfoque lingüístico-formalista. También Roland Barthes hacia 1968 consideraba un error la creencia antropológica en una gramática universal del relato, corrigiendo, por tanto, su anterior pensamiento, y en 1970 escribe *S/Z*, donde rechaza la idea de un modelo trascendente para varios textos y postula que cada texto es su propio modelo, un sistema por sí solo, y, por tanto, cada texto ha de considerarse en su diferencia, en su singularidad. No existe una estructura única asignada por un sistema literario, sino que cada texto es distinto y contiene su propia estructura. *Tel Quel* y Roland Barthes representan, pues, la crisis del Estructuralismo que desembocaría en la crítica postestructuralista o deconstructiva.

La crítica lingüístico-formalista había predominado, bajo la influencia de Jakobson, en los años sesenta, pero en los setenta se produce una revisión profunda de este tipo de crítica y surge la Semiótica literaria, las poéticas textuales, la Pragmática literaria, etc. Empieza a comprenderse que la lingüística puede ser una ciencia auxiliar para la poética, pero nunca una ciencia suficiente para abordar los fenómenos literarios. Se llega a revisar incluso el tipo de lingüística en que se había apoyado la poética: todas las variantes del Estructuralismo, desde Saussure a Hjelmslev y a Chomsky, interesadas en el sistema general de la lengua y no en los casos concretos de habla, es decir, interesados en la competencia y no en la actuación.

En los años setenta, el interés de la nueva lingüística está más encaminado hacia el habla que hacia la lengua, más hacia la actuación, el uso del lenguaje, que hacia la competencia, y lo que interesa son los *actos de habla*, lo que en literatura implica atender a los textos concretos, a su significado y disposición peculiar, y no al esquema general formal que los subyace y explica. De hecho, ya Bajtin había reaccionado contra la lingüística objetivista de Saussure por interesarse únicamente por el sistema de la lengua y dejar de lado los discursos individuales, el habla. A Saussure, el hablante le interesaba sólo como miembro de una sociedad, y no tenía en cuenta que, como escribe Terry Eagleton, un hablante, además de «miembro de una sociedad», puede ser «mujer, empleada de una tienda, católica, madre, inmigrante y persona que hace campaña a favor del desarme», características que sin duda condicionaban el uso que ese hablante hace de la lengua (1993: 140). Bajtin fijó su atención, ya no en el sistema abstracto de la lengua, sino en las expresiones concretas de individuos pronunciadas en contextos sociales particulares. Para este investigador soviético, el lenguaje no era un sistema abstracto, sino algo esencialmente dialógico, es decir, algo orientado siempre hacia otro. De ahí que las palabras no fueran para Bajtin signos con un significado constante, fijo, sino que eran siempre palabras que un sujeto humano particular dirigía a otro y el contexto social cambiaba el significado. Además, la comunidad lingüística es una comunidad heterogénea, compuesta de muchos intereses incompatibles, lo que hace que el lenguaje sea un foco de lucha y contradicción, un terreno de lucha ideológica, pues cada grupo social intenta darle al signo un significado concreto. Todas estas ideas de Bajtin serán recuperadas con fuerza en los años setenta, cuando deje de interesar el estudio del código y pase a interesar más el del habla.

Finalmente, el Estructuralismo evolucionó hacia el Postestructuralismo, que adoptó sobre todo dos formas:

a) Aparición de varias corrientes que intentan conservar los logros estructuralistas pero tratando de completarlos con otras tendencias, como los estudios sobre la recepción literaria y la hermenéutica.

b) Postura más radical que plantea la necesidad de invertir cada una de las propuestas estructuralistas para poner en evidencia sus contradicciones y paradojas, aunque las aportaciones metodológicas sean escasas (es el caso de la Deconstrucción de Jacques Derrida).

7. La teoría lingüístico-poética de Roman Jakobson

7.1. La conferencia «Lingüística y Poética»

En 1958, la Universidad de Indiana organizó un congreso sobre el *Estilo del lenguaje* con el objetivo de ofrecer nuevas sugerencias sobre qué es la literatura y cuáles son los elementos constituyentes del estilo. Jakobson intervino en este congreso con su famosa conferencia «Lingüística y Poética». Empieza Jakobson señalando la relación entre esas dos disciplinas, la Poética y la Lingüística. Dice que la primera se encarga de explicar la especificidad de lo literario, es decir, qué hace que un mensaje verbal sea considerado una obra de arte. Para eso, es preciso distinguir entre un mensaje literario y otros tipos de conducta verbal. Así, la Poética trata problemas de estructura verbal y, puesto que la lingüística es la ciencia que engloba a toda la estructura verbal (es decir, es la ciencia del lenguaje en cualquiera de sus manifestaciones), se puede considerar que la Poética es parte integrante de la Lingüística. También advierte Jakobson que muchos rasgos poéticos, no sólo forman parte de la ciencia del lenguaje, sino de toda la teoría de los signos: la Semiótica General.

Antes de desarrollar sus ideas, Jakobson examina los factores que participan en todo acto de comunicación verbal: el hablante recurre a un código para enviar a través de algún medio (canal de transmisión) un mensaje referido a alguna cuestión a un oyente. Así, los elementos son: Hablante, Código, Canal (o contacto), Mensaje, Referente (o contexto) y Oyente. Podríamos diferenciar entre referente (aquello de lo que se habla) y contexto (la situación en la que se habla), pero Jakobson no lo hace, sino que referente y contexto quedan incluidos en la misma función: la referencial o representativa. De hecho, a él «referente» le parece un término ambiguo. Éste es el esquema básico del proceso comunicativo desde Saussure, pero hoy sabemos que es demasiado simplista, una mera ficción que desfigura la realidad, pues la comunicación lingüística no es un juego de codificación y descodificación por turnos, sino una constante interacción.

Según Jakobson, cada uno de los elementos que intervienen en el proceso comunicativo determina una función diferente del lenguaje. Aunque todas las funciones se dan en un acto de comunicación, ninguna tiene el monopolio, pero sí se establece un orden jerárquico, es decir, siempre hay una que predomina, y ese predominio depende de la orientación que se le da al mensaje. Pueden señalarse entonces seis funciones lingüísticas:

1. *Emotiva o expresiva*: el mensaje está orientado hacia el hablante. Lo que interesa es la actitud del hablante hacia lo que está diciendo (manifiesta sus sentimientos, exterioriza su subjetividad). Por tanto, el mensaje pone de relieve la actitud del emisor.
2. *Referencial o representativa*: es la función ligada al referente y al contexto. Se utiliza el lenguaje sólo para transmitir información. Es la función informativa por excelencia, el signo representa las cosas a las que se refiere, está por ellas.
3. *Conativa o apelativa*: el mensaje está orientado hacia el receptor, se pretende obtener de él una respuesta, una reacción determinada.

Estas tres primeras funciones son las únicas que contemplaba Karl Bülher (psicólogo de Viena) en 1918, pero Jakobson añadió tres más, una de ellas (la función poética) destinada a explicar la especificidad de la lengua poética. Bülher, al distinguir tres funciones del lenguaje, marcaba tres dimensiones del signo:

— Función expresiva: el signo en su dimensión de síntoma o indicio (indicio de la subjetividad del hablante).
— Función representativa: el signo en su dimensión de símbolo (está en lugar del objeto al que se refiere, es símbolo de ese objeto).
— Función apelativa: el signo en su dimensión de señal (es una señal que tiene que interpretar el destinatario).

Este esquema parte de la evidencia de que toda situación comunicativa completa incluye necesariamente a alguien que dice algo a otro. Jakobson amplió este esquema de tres funciones añadiendo en 1921, en su artículo «La nueva poesía rusa», la función estética o poética. Luego, el Círculo Lingüístico de Praga formulará sus tesis de 1929 y hablará también de la función poética, y en 1936, influido por Jakobson, Jan Mukarovski —miembro clave del Círculo Lingüístico de Praga— dio una conferencia en la que defendía que el lenguaje poético es la lengua en su función estética (Lázaro Carreter, 1976: 53). Jakobson tuvo que exiliarse primero de Rusia a Checoslovaquia, y luego de Checoslovaquia a EE.UU., donde influyó en el *New Criticism* norteamericano y donde, al parecer, fue madurando su pensamiento hasta exponerlo en 1958 en su conferencia «Lingüística y Poética», con la que se cerraba el congreso de Indiana. En esta conferencia añadió finalmente al esquema de Bühler tres funciones más:

4. *Fática o de contacto*: el mensaje ha sido emitido con el único objetivo de comprobar que sigue existiendo un canal entre el emisor y el receptor y que, por tanto, la información llega sin problemas a su destino.

5. *Metalingüística*: cuando se utiliza el lenguaje para hablar acerca del propio lenguaje, de modo que lo que se pone de relieve es el código (por ejemplo: en las gramáticas o en el diccionario, o cuando alguien pregunta: ¿qué significa *función lingüística*?, la respuesta a esta pregunta tendrá una función metalingüística). Esta función la adoptó Jakobson de la Lógica.

6. *Poética*: Lo que se pone de relieve es el mensaje en sí, interesa por lo que es, y no por la información que vehicula.

La función poética es la que Jakobson propone para subrayar cómo en la lengua literaria la palabra no es un mero sustituto del objeto nombrado (que es lo que ocurre en los mensajes en que predomina la función referencial), sino que interesa por su propia forma. La lengua poética, pues, privilegia la forma del mensaje sobre cualquier otro factor. Cuando Jakobson formula su tesis de las funciones lingüísticas hay que tener en cuenta que se basa en el concepto formalista de *la dominante*, y cuando habla de «función» se refiere a «predominancia de». Así, se entiende que hay mensajes en los que el factor predominante es el propio mensaje en cuanto tal.

La función poética se convirtió en la clave para buscar la literariedad en cualquier texto. En el momento de definir mediante qué rasgos se manifiesta la función poética, Jakobson sólo decía al principio (por ejemplo, en su célebre artículo «Qu'est-ce que la poésie?», de 1933) que se manifiesta tratando de conseguir que la palabra se sienta como tal palabra y no como simple sustituto del objeto, es decir, que en un texto poético las palabras, la sintaxis, la forma del texto, en definitiva, no tiene únicamente como función representar la realidad, sino que todos esos aspectos tienen un valor en sí mismos. Ya los formalistas habían hablado de procedimientos destinados a llamar la atención sobre el mensaje en sí y no sobre la información de la que ese mensaje era portador (la desautomatización era el procedimiento clave), y tanto el Círculo Lingüístico de Praga en sus tesis de 1929 como Mukarovski en una conferencia de 1936, al hablar de la función poética, también siguieron las pautas de los formalistas. No se aportaba nada nuevo para explicar cómo se manifestaba empíricamente la función poética en un texto.

Sin embargo Jakobson, en su conferencia de 1958, da el paso definitivo y afirma que el paralelismo o la recurrencia es la manifestación empírica de la función poética. Trata entonces de demostrar que los fenómenos paralelísticos y las organizaciones recurrentes son elementos constructivos claves de la poesía. El lenguaje poético es presentado, pues, como esencialmente recurrente, es decir, en él, lo ya emitido vuelve a aparecer en la secuencia. Esto no ocurre en el lenguaje de la comunicación cotidiana, donde toda repetición parece innecesaria. En el lenguaje literario, en cambio, las repeticiones consiguen poner de relieve el mensaje y, por tanto, llamar la atención sobre él. De hecho, como señala Lázaro Carreter (1976), sin la función poética el verso libre no existiría. Los profanos consideran que el verso libre es prosa, pues sólo reconocen la poesía si se presenta dentro de los marcos tradicionales; pero si se advierte la predominancia de la función poética concretándose en recurrencias se comprende que estamos ante poesía y no ante prosa. La repetición es inherente al verso libre, es su principio constitutivo fundamental. La razón es simple: al apartarse de los esquemas fijos del verso tradicional se corre el peligro de acercarse al habla común, a la prosa, y para impedirlo el poeta se basa en la función poética buscando recurrencias en todos los planos de la expresión: fónico, morfológico, léxico y sintáctico.

Los dos modelos básicos de la conducta verbal, dice Jakobson, son: la selección y la combinación. El hablante selecciona una serie de palabras y las combina luego formando frases. La selección se hace sobre un paradigma, y la combinación es el resultado de respetar las reglas gramaticales. Es decir: se seleccionan unas palabras y se desechan otras del mismo paradigma y luego, en el nivel de la combinación, las palabras escogidas se reúnen en una cadena o secuencia. Esta distinción entre eje de la selección y eje de la combinación se corresponde con la distinción establecida por Saussure entre relaciones asociativas (o en ausencia) y relaciones sintagmáticas (o en presencia).

La selección puede basarse en una equivalencia o en una desigualdad, en una sinonimia o en una antonimia, pero la combinación se basa en la proximidad o contigüidad. Jakobson asocia las relaciones de contigüidad con la «metonimia» y las relaciones en ausencia con la «metáfora». A partir de estas consideraciones ofrece su conclusión: la función poética proyecta el principio de la equivalencia, del eje de la selección, sobre el eje de la combinación.

En el uso común del lenguaje, una vez realizada la selección dentro de un paradigma, se da normalmente por definitiva y se pasa a la siguiente, y no se vuelve sobre ninguna de ellas; sin embargo, en el lenguaje poético el escritor no se olvida de las selecciones que ha realizado, ni de los paradigmas de voces (sinónimas, antónimas, parónimas, homófonas, copartícipes de semas) en que ha efectuado su elección. Tampoco se olvida de los fonemas y de sus combinaciones y de las estructuras sintácticas que ha utilizado. Deliberadamente sigue proyectando el paradigma sobre la secuencia y la secuencia se hace asiento de todo tipo de recurrencias: lo vertical (elementos del paradigma) se proyecta sobre lo horizontal (elementos del sintagma). Se infiere entonces que la literariedad de un discurso consiste en una ordenación y composición total del mismo mediante el principio de la recurrencia (mediante equivalencias). El uso poético del lenguaje implica colocar en sucesión elementos que están relacionados fonológica o gramaticalmente y, por tanto, son elementos similares que, a medida que van apareciendo en la secuencia, causan una ligera impresión de repetición o recurrencia.

Jakobson analiza poemas demostrando que el principio de la recurrencia es el principio constructivo dominante y explica luego que la recurrencia provoca un efecto estético eficaz porque satisface nuestro innato deseo de regularidad y simetría. Así, se deduce que la lengua literaria construye sus cadenas procurando continuas equivalencias —hay que entender por equivalencia, no sólo la repetición de miembros iguales, sino también de miembros opuestos—, con términos ya emitidos, reiterando lo dado, repitiendo rasgos fónicos, morfológicos, sintácticos y semánticos. Y en efecto, advertimos que el verso es una figura fónica recurrente, que el paralelismo sintáctico es un elemento constructivo, y que también lo es la isotopía semántica, etc.

En cierto modo, al decir que la función poética es la responsable de que en poesía se llame la atención sobre la forma del mensaje se está manteniendo el principio formalista de la desautomatización: la lengua poética desautomatiza la lengua coloquial a través de la función poética, que se manifiesta empíricamente mediante el principio de la recurrencia.

De todo ello se deduce que la lengua literaria atrae la atención sobre la forma del mensaje mediante procedimientos de insistencia en lo ya dado, es decir, por medio de la recurrencia, que debe ser concebida entonces, no como un fenómeno retórico más, sino como un principio constructivo que se proyecta en la semántica total del texto. Así, Jakobson analiza el fenómeno de la rima, no sólo desde el punto de vista de las equivalencias fónicas, sino que busca la posible relación semántica existente (en el contexto del poema) entre las palabras que riman. Está convencido de que la equivalencia en el sonido entraña inevitablemente equivalencia semántica. Por ejemplo, el paralelismo o equivalencia en el sonido entre dos

palabras como «Raven» (cuervo) y «never» (nunca) —Jakobson analiza el poema *El cuervo*, de Poe—, hace que estas palabras queden conectadas también semánticamente. Y en cuanto a un fenómeno como el paralelismo sintáctico, cree que éste engendra otro tipo de paralelismo en el pensamiento, es decir, un paralelismo semántico. Esto provoca ambigüedad, pues se producen simetrías y paralelismos originados por el contacto entre dos palabras que normalmente, en la lengua ordinaria, no entran en contacto. Lo que implica que todas las equivalencias formales son significativas (tienen un significado), y, por tanto, queda clara la indisolubilidad fondo-forma en poesía.

La función poética —y esto lo reconocía Jakobson— no es exclusiva de la lengua literaria (piénsese en refranes y en eslóganes publicitarios, muchas veces basados también en repeticiones), lo que supondrá importantes problemas para ver esta función como la clave de la literariedad.

7.2. Sobre la construcción recurrente del discurso poético

7.2.1. *Samuel R. Levin: los* couplings *o emparejamientos*

Las reflexiones desarrolladas por Jakobson en «Lingüística y Poética» se encuentran sin duda en la base de las formulaciones que Samuel R. Levin presenta en su libro *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Jakobson buscaba equivalencias, pero no establecía una jerarquía entre ellas; Levin, sin embargo, dirá que las equivalencias sintácticas son la base de las otras equivalencias (fonológicas y semánticas). Y Greimas también establece una jerarquía entre las equivalencias y señalará como las más relevantes las equivalencias semánticas. De hecho, como ha destacado Pozuelo Yvancos (1992: 199), los dos modelos explicativos de la construcción recurrente del discurso poético más difundidos son el *coupling* o emparejamiento (Samuel R. Levin) y la *isotopía discursiva* (Greimas).

Tanto el *coupling* como la *isotopía* se presentan como fenómenos que otorgan cohesión al poema y suponen el principio estructurador del lenguaje poético. Y en ambos casos —y es evidente aquí la coincidencia con Jakobson— la recurrencia se presenta como principio constructivo de la secuencia poética.

Estructuras lingüísticas en poesía, la obra de Samuel R. Levin, es de 1962. Levin parte de la tesis de Jakobson según la cual la lengua literaria se caracteriza por el predominio en ella de la función poética, que actúa llamando la atención sobre el lenguaje mismo, sobre su forma concreta de emisión, mediante repeticiones o recurrencias que se producen en los distintos niveles del lenguaje (fónico, morfológico, sintáctico y semántico). Así, Levin trata de explicar dos fenómenos peculiares de los textos literarios: la unidad inseparable fondo-forma y, como consecuencia de esta unidad, el hecho de que la poesía sólo pueda ser recordada en sus propios términos (lo que muestra que nace con una voluntad de permanencia: la lengua literaria exige permanecer en su propia forma).

Jakobson señalaba muchas equivalencias, pero no decía cuáles eran más relevantes en el texto, y Levin, en cambio, explicará que las equivalencias sintácticas son las más importantes porque cuando las otras equivalencias se dan, es decir, cuando se da una equivalencia fonética o una semántica, los elementos en los que cabe señalar esa equivalencia son elementos que se encuentran también en posiciones equivalentes en la cadena sintagmática. Lo que Levin advirtió es que en el mensaje poético, con mucha frecuencia las formas que ocupan posiciones equivalentes están relacionadas también entre ellas semántica o fonéticamente. Para explicar esto, Levin habla de los *coupling* (emparejamientos o apareamientos), que define como «la colocación de elementos lingüísticos equivalentes (desde el punto de vista

de los paradigmas fonéticos y/o semánticos) en posiciones también equivalentes; o, dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes» (1990: 49-50). Está claro que Levin sigue el principio jakobsoniano de la función poética como proyección del principio de equivalencia (paradigmático) de la selección sobre la combinación. Simplificando mucho: según Levin, la ley estructural que caracteriza a la poesía es la presencia de formas equivalentes en posiciones también equivalentes. Es decir: elementos que pertenecen a un mismo paradigma aparecen en una misma posición dentro del sintagma (por eso no pueden ser repetidos modificando las posiciones; tienen que ser respetadas: absoluta cohesión). Levin señala dos tipos de equivalencias:

1. *Posicionales*:
   a) Comparables: palabras que desempeñan idéntica función gramatical respecto de un mismo término: «Limitaré *deseos* y *esperanzas*» (Villamediana).
   b) Paralelas: los términos se emparejan porque desempeñan las mismas funciones en cláusulas u oraciones distintas: «vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos» (Quevedo).

2. *Naturales*:
   a) Equivalencia semántica: entre miembros que forman un paradigma por aislar un trozo de la realidad semejante o bien opuesto.
   b) Equivalencia fonética: recurrencia de rasgos fonético-fisiológicos (miembros que riman, aliteraciones, dos palabras que acaban en la misma consonante, etc.).

El emparejamiento se produce cuando confluyen las dos clases de equivalencia. Hay que tener en cuenta que cuando Levin habla de elementos fónicos o semánticos equivalentes desde el punto de vista paradigmático, tiene un concepto de paradigma bastante amplio, en el que caben elementos que se relacionan por semejanza pero también otros que se relacionan por oposición. Ejemplo de lo que Levin entiende por equivalencias semánticas: noche, luna, estrella, mar, sol... se equivalen; feliz/triste, sabio/ignorante también se equivalen por oposición.

Como vemos, las equivalencias semánticas no se basan estrictamente en criterios lingüísticos, sino que tienen que ver con el hecho de que todos esos miembros equivalentes están situados en la misma parcela de lo que Levin llama «el pensamiento amorfo», como si nuestra mente fuera un almacén y los términos equivalentes estuvieran situados en la misma zona (por eso Levin habla de «equivalencias naturales»). Es evidente aquí el criterio extralingüístico. Levin habla también de equivalencias fonéticas: formas que pertenecen a una misma clase en cuanto que coinciden en su parcelación del *continuum* fonético-fisiológico. Ya llama la atención de por sí la abundancia de equivalencias semánticas y fonéticas en poesía, pero la reiteración de sonidos y significados no constituye todavía un *coupling*; éste se da cuando las esquivalencias semánticas y fonéticas se encuentran sistemáticamente situadas en posiciones sintagmáticas equivalentes. Es decir: el *coupling* se da cuando se produce la convergencia entre recurrencias fonéticas o semánticas y recurrencias posicionales. La equivalencia fónica o semántica se da en todo tipo de poesía, pero no siempre se dan en posiciones equivalentes. Piénsese que a veces el poema es demasiado breve como para que se produzcan *couplings*; y otras veces el poema es extenso, pero se trata de una mera exposición y no encontramos las repeticiones o los paralelismos que hacen posibles las equivalencias fonéticas o semánticas. En las zonas progresivas de todo poema, es decir, allí donde avanza el argumento, con predominio de lo narrativo sobre lo descriptivo, es donde se presentan menos emparejamientos. El emparejamiento puede reducirse a unas cuantas palabras

dentro de un verso, o a todo un fragmento o, incluso, puede extenderse a lo largo de todo el poema en forma de correlaciones continuadas.

La cantidad de emparejamientos no está en relación con la calidad del poema. Si hay muy pocos, pierden relevancia, y si se dan sistemáticamente, en exceso, el poema es demasiado repetitivo y previsible y esto va en contra de la eficacia poética. Los emparejamientos son más eficaces cuando dejan varios elementos sin emparejar.

Por otra parte, los emparejamientos introducen numerosas relaciones entre las palabras. Por ejemplo:

— Palabras que nada tienen que ver en el diccionario pueden estar íntimamente relacionadas en un poema. Es decir, el emparejamiento puede ser clave en el proceso de creación de sentido, pues al presentarse los términos en posiciones equivalentes, el lector se verá impulsado a buscar la semejanza y a crearla cuando no la haya.
— Cuando el emparejamiento se apoya en equivalencias semánticas puede hacer perceptibles también equivalencias fónicas que de otro modo pasarían inadvertidas, y al revés, cuando se apoya en equivalencias fónicas puede revelar también equivalencias semánticas entre las palabras.

Existe un tipo de *coupling* que es convencional porque viene marcado por las convenciones de la poesía y entonces Levin habla de la *matriz convencional* (1990: 65). Por matriz convencional entiende un conjunto de convenciones a las cuales obedece el poema en cuanto forma literaria organizada. Ejemplo de matriz convencional:

— El metro: recurrencia de un determinado número de sílabas tras cada pausa versal.
— Acento rítmico o ictus: los lugares del verso en que aparece el acento rítmico son equivalentes («in*fá*me *túr*ba de noc*tur*nas *a*ves»).
— La rima: impone la repetición de fonemas en lugares y a intervalos prefijados, lo que hace que tales lugares sean equivalentes. Es decir, la rima es un emparejamiento porque una serie de formas fonéticamente equivalentes ocupan posiciones equivalentes.

Cuando estamos frente a poemas de una poderosa estructura acoplada, los emparejamientos otorgan absoluta cohesión al poema y son los responsables de que éste exija permanecer en la memoria del oyente sin ninguna alteración formal, lo que prueba, además, la indisolubilidad entre fondo y forma que se da en la poesía. Los emparejamientos son fuertes llamadas de atención hacia el lenguaje del poema (función poética), un poema que aparece entonces como un tejido de posiciones equivalentes que están ocupadas por elementos también equivalentes (por semejanza, por oposición o por el mero hecho de ocupar posiciones comparables o paralelas).

Puede decirse que Levin detectó la constancia de un determinado tipo de organización sintáctica —los *couplings*— y trató de demostrarla comentando un soneto de Shakespeare. En el análisis de Levin vemos cómo para demostrar los *couplings* a veces es necesario: reponer algunas palabras que no figuran en la estructura superficial del verso, invertir el orden de las palabras, introducir en el análisis lo que sabemos acerca de una construcción y sus antecedentes de derivación transformacional (es decir, reconstruir el estado de una frase previo a la aplicación de ciertas reglas transformacionales).

7.2.2. *Algirdas Julien Greimas: la noción de* isotopía

Jakobson trató de demostrar con su formulación de la función poética que el principio constructivo básico de los textos poéticos es el principio de la equivalencia o de la recurrencia, y, además del *coupling*, el otro modelo explicativo de la construcción recurrente del discurso poético más difundido es el de la isotopía discursiva. El concepto fue elaborado por Algirdas Julien Greimas en su *Semántica estructural* (1966) y se convirtió en un concepto clave para el estudio de la estructura del discurso poético.

Por isotopía hay que entender un conjunto de categorías sémicas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia. Un conjunto o haz isotópico puede estar integrado por palabras, por frases enteras, por párrafos, etc. El contexto mínimo que se requiere para señalar una isotopía es un sintagma formado por dos unidades léxicas (o dos figuras sémicas). Hay isotopía cuando se da reiteración de contenido semántico. Es decir: la isotopía es una redundancia semémica.

El concepto de isotopía permite advertir en un nivel semántico la conexión entre los distintos elementos del texto, de modo que queda probada la coherencia interna del mismo. Las isotopías son en realidad las equivalencias semánticas que detectaba Jakobson, pero Jakobson detectaba equivalencias en otros niveles del texto (sintáctico, morfológico, fonológico) y no establecía ninguna jerarquía entre esas equivalencias, es decir, no decía cuál era más relevante para la interpretación correcta del texto, mientras que Greimas señalará las equivalencias semánticas como las más relevantes (Pozuelo Yvancos, 1992: 205).

En 1976, Françoise Rastier amplió este concepto extendiéndolo a otros planos del lenguaje, no sólo al plano semántico, y señaló la diferencia entre (Pozuelo Yvancos, 1992: 208): isotopías de contenido (las semánticas) e isotopías de expresión (sintácticas, prosódicas y fonémicas). En realidad, para Rastier, toda repetición de una unidad lingüística implica una isotopía.

Una de las observaciones más interesantes de Greimas es la de que en el discurso poético se da una redundancia muy marcada (como demostró Jakobson), y cuando la información se agota, el discurso sigue desarrollándose mediante repeticiones, pero entonces tenemos que pensar que la redundancia no implica una pérdida de información, sino una nueva significación, es decir, los contenidos seleccionados, al ser repetidos, quedan connotados con una nueva significación y, por tanto, la recurrencia en el texto literario tiene un valor informativo. En un texto pueden localizarse varias isotopías (texto poli-isotópico) y esto explica en gran parte la pluralidad de lecturas, pero Greimas cree que hay una objetividad del texto independiente de la recepción lectora. Hay que establecer una jerarquía entre las isotopías y señalar cuál es el eje isotópico que cruza el texto otorgándole coherencia. Ese haz marcará la principal línea de conexión semántica e indicará claramente cuál es el tema del texto. Si podemos hablar de texto (aquello que tiene textura) o de discurso (que implica coherencia) es porque existe un eje vertebrador, la isotopía, que marca la estructura del texto mediante la recurrencia de semas. A veces, la convergencia de contenido entre varios términos, básica para señalar una isotopía, se da en el texto por la actualización de semas contextuales que únicamente actúan en contextos específicos. Por ejemplo: en un poema determinado es posible señalar una isotopía a partir de los lexemas «libro», «sombra», «noche», por convergencia, y por tanto reiteración, del sema *opacidad* (en el caso de «libro», la opacidad remite al hermetismo cognoscitivo). Otro ejemplo: en poesía amorosa puede establecerse una isotopía a partir de «llama», «amor», «deseo», «infierno» por el sema común *ardor.*

No debe confundirse isotopía con campo semántico, pues palabras que nada tienen que ver en el diccionario porque su nudo sémico está muy alejado pueden formar una isotopía en un texto determinado por la actualización de unos semas contextuales. No hay que buscar fa-

milias de palabras, sino convergencias de contenido. Las convergencias de contenido ponen de manifiesto la coherencia del texto. Como vemos, la noción de isotopía parte de la misma hipótesis estructural de la que partía el concepto de *coupling*, pero pueden señalarse algunas diferencias. Por ejemplo: cuando Levin habla de palabras que presentan una equivalencia semántica y ocupan una misma posición dentro del sintagma para señalar un emparejamiento, se basa en una definición extralingüística referencial (esas palabras se equivalen semánticamente porque están ubicadas en la misma zona de nuestra mente), mientras que la isotopía se basa en una definición semántica: se da una convergencia de semas. El problema es que en el momento de localizar isotopías es fácil que los analistas no se pongan de acuerdo y sobre todo es fácil que no coincidan en señalar cuál es la isotopía dominante que marca el tema del discurso. Incluso a veces hay isotopías que sólo pueden señalarse si se conocen rasgos circunstanciales (por ejemplo: la razón que ha motivado el discurso, o cómo se siente el emisor, o incluso es posible que deban conocerse otras obras para detectar alusiones intertextuales que configuran una isotopía, etc.). Lo que ocurre es que en un texto hay contenidos denotados (fáciles de detectar), pero también hay contenidos connotados (a los que sólo se tiene acceso si se dispone de la información necesaria). En conclusión, no pueden evitarse del todo las decisiones subjetivas del analista. El descubrimiento de las isotopías es un fenómeno de lectura y, por tanto, la competencia del lector juega un papel determinante. En el proceso de lectura no se actualizan todas las propiedades semánticas que un semema incluye, sino sólo aquellas que el desarrollo del texto requiere y las otras quedan semánticamente implícitas. Al leer en un texto que el protagonista es una «niña», de todos los semas que este lexema comporta en el saber enciclopédico del lector hay unos que son actualizados porque interesan para la lectura de este texto concreto (por ejemplo: humano, femenino, no adulto, indefenso) y otros que permanecen anestesiados (por ejemplo: con pulmones, con hígado, con dos piernas). El tema (o *topic*) del texto marca qué propiedades semánticas de cada lexema hay que actualizar para dar con una interpretación coherente que coincida con el proyecto de lectura al que ese texto nos invitaba.

7.3. Principales críticas a la teoría lingüístico-poética de Jakobson

Puede decirse que las principales críticas recibidas por Jakobson tienen que ver sobre todo con el hecho de que este investigador limita la Poética al estudio de los aspectos lingüísticos de la obra literaria y no tiene en cuenta que en la competencia del autor y del lector intervienen factores que no son estrictamente idiomáticos, de modo que la Poética no puede ser sólo una parcela de la Lingüística. Sus análisis tratan de demostrar que en poesía el principio de equivalencia es el elemento constructivo esencial, pero al buscar equivalencias es fácil caer en un excesivo subjetivismo. Para Jakobson, todo texto literario se presenta como un entramado más o menos rico de recurrencias, y se le ha criticado el hecho de que no contemple los casos de recurrencias que son en realidad síntoma de mala calidad literaria, como en el caso de repeticiones innecesarias o malsonantes, por ejemplo. Es decir, existen recurrencias que no aumentan el valor poético, sino todo lo contrario. Tras el análisis descriptivo de Jakobson, el poema aparece como un microcosmos perfectamente cohesionado, repleto de equivalencias que van relacionando las partes del poema hasta mostrarlo como un todo compacto, pero no se dice cuáles de esas equivalencias son las que contribuyen a crear un efecto poético; sólo demuestran que el texto está cohesionado, pero un texto cohesionado no es siempre un texto poético. Michael Riffaterre explica que, poéticamente, hay elementos marcados y otros neutros, y Jakobson los trata indistintamente, con lo que parece querer decir que toda reiteración o contraste de un concepto gramatical es ya de por sí un efecto po-

ético efectivo. La descripción lingüística del poema buscando relaciones de equivalencia no basta para explicar algunos aspectos del poema que requieren el conocimiento de la tradición literaria o para explicar, por ejemplo, fenómenos como la ironía o la parodia.

Por otra parte, la función poética no es exclusiva de la poesía y, por tanto, no es distintiva, no es suficiente para explicar la literariedad. Las recurrencias no son el rasgo definidor del lenguaje literario, sino un uso del lenguaje que la poesía comparte con otros tipos de mensajes que, sumados, deben conformar un género dentro del cual la poesía es sólo una especie (Lázaro Carreter, 1976: 63 y ss.).

La crisis de la función poética, es decir, de la teoría que sostiene que la marca distintiva de la literatura es el predominio de la función poética y el principio de la recurrencia como manifestación empírica de ese predominio se produjo sobre todo por dos críticas: el predominio de la función poética puede encontrarse en textos no poéticos y no en todos los textos poéticos de todos los tiempos puede localizarse el principio de la recurrencia.

La segunda crítica es más grave y fue la que condujo a la crisis de la literariedad. Finalmente se acabó comprendiendo que la consideración de un texto como literario no depende sólo de las estructuras objetivas del texto, sino, sobre todo, de que el lector posea un concepto de lo literario y de que advierta propiedades literarias en la estructura del texto que lee. En conclusión: existe una profunda relación entre literatura y cultura (o ideología), de modo que lo literario no es sólo una estructura, sino también un valor social.

8. **Postformalismo ruso: el Círculo de Bajtin**

La línea de trabajo seguida por los formalistas rusos encontrará en la misma Rusia su continuación en las reflexiones de un grupo de investigadores que sabrán combinar los principios básicos de la poética formalista con los de una poética sociológica. Las primeras publicaciones del grupo surgen a finales de los años veinte y ya en ellas los métodos de análisis formalistas se combinan con una perspectiva que procede del marxismo. Más concretamente: «el formalismo se mantiene en el análisis lingüístico que se practica a la obra literaria, mientras que la impronta marxista se deja ver en la conexión que se tiende entre lenguaje e ideología, por lo que la obra literaria se ve rodeada por las esferas de valores económicos, políticos y sociológicos en general» (Gómez Redondo, 1996: 130).

Sin duda, dentro de este grupo de investigadores es Mijail Bajtin (1895-1975) la figura más destacada. Este autor alcanzó un notorio prestigio sobre todo gracias a sus estudios sobre Dostoyevski y sobre Rabelais, aunque su obra no fue conocida en Europa del Este hasta la década de los sesenta. Julia Kristeva y Tzvetan Todorov fueron los primeros divulgadores de sus teorías desde París, pero —como luego se verá— desocializaron su pensamiento. Victor Erlich fue el otro gran divulgador del teórico ruso.

El primer estudio sobre el «Círculo Bajtin» fue realizado por Todorov, a quien de hecho se debe esa expresión con la que se quiere hacer alusión a Bajtin y a sus colaboradores, Medvedev (autor de la obra *The Formal Method in Literary Scholardship*, 1928) y Voloshinov (autor de *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, 1929). Hablar del «Círculo de Bajtin» y no de Bajtin, a secas, resuelve ciertos problemas de autoría, pues se cree que algunos de los textos firmados por colaboradores de Bajtin fueron en realidad escritos por él, y que si no los firmó fue debido a la persecución política y exilio interno que sufrió entre 1920 y 1930.

La de Bajtin es sin lugar a dudas una poética sociológica (Zavala, 1991: 113). El punto de partida de sus teorías se encuentra en el convencimiento de que todo signo es ideológico, es decir, de que detrás de cada signo se esconde una ideología determinada. En defini-

tiva, Bajtin centra su foco de interés en lo que él mismo denomina «discurso social», y para analizar este tipo de discurso propone un método basado en ciertos conceptos esenciales, la mayoría de los cuales están interrelacionados. Con ellos, Bajtin trata de reflejar fundamentalmente posiciones que luchan en el ámbito de lo social. Lo que le interesa es, por tanto, el estudio de las relaciones entre individuo y sociedad y entre pensamiento y lenguaje.

8.1. Campo de operatividad de las ideas de Bajtin

Las teorías de Bajtin abarcan fundamentalmente tres ámbitos y en cada uno de ellos existe un rival al que se le quiere hacer frente: una teoría del sujeto (contra el psicoanálisis freudiano), una teoría del lenguaje (contra la lingüística estructural) y una teoría literaria (contra el Formalismo). Formalismo, Lingüística estructural y Freud son, pues, los tres importantes contendientes a los que se enfrenta el pensamiento de Bajtin.

8.1.1. *Una teoría del sujeto: la oposición a Freud*

Bajtin deconstruye la idea tradicional del hombre como un sujeto único y estable al afirmar que, en el interior de la conciencia, el sujeto se fragmenta en varias voces que dialogan entre sí. De hecho, ya la idea del inconsciente freudiano supone una ruptura con la idea del hombre como sujeto único, pues presenta al hombre dividido en consciente è inconsciente. Pero las discrepancias de Bajtin con Freud tienen que ver con el hecho de que éste manejaba sus conceptos de *psique* (el inconsciente), conciencia, etc., sin tener en cuenta que la conciencia individual es un hecho socio-ideológico. El círculo de Bajtin exige que la psicología se apoye en el estudio de las ideologías para comprobar si la psicología de un individuo está determinada por una ideología concreta. Además, Bajtin también está en contra del psicoanálisis porque en la relación paciente/psicoanalista sólo existe monologismo, pues el psicoanalista impone su opinión, su autoridad, y cree poseer la verdad última, que es justo la situación social que Bajtin quiere siempre combatir abogando en favor de un dialogismo sin jerarquías.

8.1.2. *Una teoría literaria: la oposición al Formalismo*

Las discrepancias de Bajtin con el Formalismo están relacionadas sobre todo con el hecho de que Formalismo y Futurismo estuvieran en un principio unidos, y no hay que olvidar que el Futurismo acabó aliándose con el fascismo, algo que Bajtin, por supuesto, no podía compartir. Lo cierto es que Bajtin, pese a oponerse a los formalistas, reconoce que sus investigaciones supusieron un claro avance científico si se comparan con el tipo de crítica anterior al Formalismo en Rusia, una crítica sin ningún fundamento científico, basada en impresiones subjetivas. Pero Bajtin tampoco podía aceptar el extremo contrario: la moda del cientifismo formalista que desembocaba en una crítica muy poco rigurosa porque lo importante, más que el rigor, era construir una ciencia de la literatura lo más rápidamente posible y así era imposible profundizar en ningún tema; todo estudio estaba condenado a la superficialidad.

El mismo año en que publicaba Trotski su *Literatura y revolución* (1924) elaboró Bajtin, aunque no llegó a publicarlo entonces, un importante trabajo para la revista *El contemporáneo ruso* en el que cuestionaba los procedimientos del método formal o morfológico en

términos parecidos a los de Trotski; es decir, denunciando su insuficiencia, pero renonociéndoles algún mérito. Para Bajtin, los formalistas eran un extremismo indeseable que representaba «la moda del cientifismo, de la erudición superficial, del tono sabio precipitado pero seguro de sí mismo», y advertía de los peligros que conllevaba la urgencia de teñir de rigor científico los estudios artísticos: «la tendencia de construir una ciencia a cualquier precio y lo más rápidamente posible, conduce a un gran descenso del nivel de la problemática, al empobrecimiento del objeto sometido a estudio» (1989: 14). Pese a estas reticencias, aceptaba que las investigaciones formalistas suponían un gran avance —un avance que llegó a calificar de «incontestable» (1989: 14)—, si se las comparaba con la «charlatanería» característica del período anterior al Formalismo, y, en definitiva, lo único que de veras lamentaba era que la posición científica adoptada por los formalistas resultara insatisfactoria al estar orientada sólo y exclusivamente hacia la materia artística, hacia la forma que el artista da a esa materia, al modo como decide organizarla. En el caso concreto del arte literario, esta concepción metodológica —que Bajtin denomina «estética material» (1989: 18)— se centra, lógicamente, en el material verbal, en la palabra, y recibe su principal apoyo del ámbito de la lingüística. Abordar las obras literarias analizando únicamente aspectos formales era para Bajtin un enfoque erróneo; a su juicio, era necesario «tomar también en consideración el contenido, cosa que nos permitirá interpretar la forma de un modo más profundo que el hedonista simplista» (1989: 21). Su denuncia, por tanto, como la de Trotski, va encaminada a demostrar la insuficiencia de un estudio formalista, aunque queda atenuada con el reconocimiento explícito de la indudable utilidad de un formalismo bien entendido.

8.1.3. *Una teoría de la comunicación literaria: la oposición a la lingüística estructural*

Para Bajtin, las lenguas no son únicamente sistemas de signos, sino entidades culturales e históricas. Esto significa que no hay códigos fijos, estáticos, separados de la comunidad de hablantes y por tanto analizables fuera del uso de la lengua, como proponía Saussure. Bajtin quiere estudiar la lengua como diálogo vivo, y no como código. No comparte el afán de encerrarse en un texto que caracteriza al Estructuralismo. Cree que, para los estructuralistas, existe un único sujeto, que es el investigador mismo. Y frente a esta postura, confiesa que en todo oye voces y relaciones dialógicas entre ellas.

Según Bajtin, las palabras existen para el hablante en tres aspectos: como palabras neutras en el diccionario, como palabras ajenas llenas de ecos de los enunciados de otros (es decir, connotadas por el uso que de ellas han hecho antes otros individuos) y como palabras propias que son usadas por nosotros en una situación determinada y con una intención determinada. Las palabras no pertenecen a nadie, están en el diccionario de forma neutra, sin connotar nada, pero en cuanto alguien se sirve de ellas tenemos que tener en cuenta varias cuestiones. Por una parte, el individuo construye un mensaje con un estilo y una forma determinada, y ese individuo incorpora en el mensaje su subjetividad, es decir, una actitud evaluadora y emocional que se pone de manifiesto en ciertas marcas textuales (pausas, entonación, recursos expresivos seleccionados, vocabulario, etc.). Además, todo discurso incorpora palabras ajenas, ecos de otros enunciados, de modo que se producen interacciones dialógicas. Buscar la «otredad» de un enunciado es buscar las palabras ajenas que incorpora, que pueden manifestarse más o menos explícitamente. Por ejemplo, un texto que está refutando las ideas de otro (ahí tenemos la voz del otro, una voz que, aunque no aparezca directamente, está ahí y puede ser escuchada). Al usar el lenguaje, nuestro enunciado —y un texto literario también— se sitúa en el *continuum* de la historia, es decir, se encuentra precedido por

otros enunciados o textos y el significado de esos otros textos se incorpora de algún modo al significado de nuestro texto, de modo que las intenciones ajenas se adhieren a las palabras propias. Puede decirse, pues, que las palabras que utilizamos son propias, pero, también, son palabras prestadas Es interesante lo que escribe al respecto Graciela Reyes:

> ¿Dónde termina lo intencional y comienza lo no intencional? Quizá haya siempre un residuo de intencionalidad en lo no intencional. Quizá un *lapsus linguae* exprese mejor lo que *queremos decir* que lo nosotros creemos que queremos decir... Sin contar con que a veces el lenguaje nos hace decir lo que no queremos decir, porque uno habla y es hablado —aprisionado— por una red de significados lingüísticos, de textos previos, de intenciones ajenas adheridas a las palabras propias (1994: 60).

Para Bajtin, una lengua es un sistema de signos más todos sus hablantes hablándola en el pasado y en el presente. Del mismo modo, un texto literario es un sistema de signos concreto más todos los textos del pasado y los del presente y los que habrá en el futuro referidos a las mismas cuestiones. Cada texto evoca una historia de textos. La metodología de Bajtin propone ir en busca de las distintas voces que resuenan en un texto para escuchar el diálogo que entablan. Sus ideas suponen un intento de fijar un puente entre los estudios ahistóricos (inmanentes), como los realizados por el Formalismo y el Estructuralismo, y los que privilegian la dimensión social de cualquier manifestación lingüística por encima de cualquier otro aspecto (Marxismo). Es decir: Bajtin supone un intento de superar el abismo entre el enfoque formal-estructural y el enfoque marxista. En su opinión, el Formalismo y luego el Estructuralismo se basan en un textualismo estrecho, demasiado limitado, pues la preocupación por la forma descuida el contexto histórico y la función social del lenguaje, que son dos aspectos claves a la hora de interpretar el significado de un texto. Además, el Estructuralismo se limita a estudiar los sistemas de signos al margen de sus usuarios, mientras que Bajtin incorpora en sus estudios al emisor, al receptor y el contexto histórico y social en el que se produce la comunicación, y todos esos factores son para él determinantes a la hora de interpretar un enunciado. Se interesa tanto por el proceso de producción de significados como por el método de desciframiento y por el contexto histórico-social en el que se llevan a cabo estas actividades. El signo es ideológico y, por tanto, lo es también todo el proceso semiótico.

Para Bajtin, un texto es siempre una forma de comunicación, un acto de habla que espera un lector, que produce discusiones activas, comentarios, críticas, etc., y además está orientado por lo que otros textos han dicho sobre el tema y, del mismo modo, condicionará lo que futuros textos digan. Queda claro así que este texto tiene una orientación social, se inscribe en la dinámica de la sociedad, entra en diálogo con otros textos. Como queda claro también que la ideología contenida en un texto entra en interacción verbal con la ideología de los lectores. Conviene recordar aquí el esquema básico de una situación comunicativa establecido por Saussure: un emisor envía un mensaje a un receptor y éste lo descodifica. Para Bajtin, esto es una simplificación excesiva de la realidad, pues lo que verdaderamente ocurre es que, desde la primera palabra del emisor, el receptor empieza a reaccionar de algún modo (con gestos, con interrupciones, etc.) y esa reacción condiciona absolutamente lo que el emisor va a seguir diciendo, además de que éste habla siempre previendo la reacción del receptor, de modo que la comunicación no es un juego de codificación y descodificación por turnos, sino que el emisor recibe y el receptor emite: es un proceso de interacción (Reyes, 1994). Trasladadas estas nociones al ámbito literario invitan a concebir un texto, no como un acto de comunicación unidireccional (del emisor al receptor), sino como un acto de comunicación que incorpora también la voz del lector y que, a la vez, presenta muchas otras voces que resuenan en su interior.

8.2. Principales conceptos bajtinianos

8.2.1. *Polifonía y dialogismo*

En sus trabajos, Bajtin privilegia el estudio de la novela porque piensa que se trata del género que mejor permite analizar el discurso social, ya que refleja la modernidad y se convierte así en un camino para conocer el mundo y el uso que en él hace el hombre del lenguaje. Es decir, la novela es para él el género literario que más fidedignamente puede representar la historia y la vida social contemporánea, con sus contradicciones y luchas. De ahí que aplique sus conceptos de análisis a la novela, aunque tiene una idea amplia de novela, pues llama así a cualquier enunciado que refleje lo inadecuado de las imposiciones canónicas y que incorpore el tesoro lingüístico de una época. Una novela es, en su opinión, un texto abierto a la riqueza social. En realidad, no plantea una teoría de la novela (como la de Lukács, por ejemplo), sino una teoría del discurso *en* la novela. La oposición fundamental que establece Bajtin es la siguiente: novela monológica (reduce el potencial de voces a una sola voz autoritaria) frente a novela dialógica (se sirve de ciertas técnicas para incorporar una pluralidad de voces en el texto).

Bajtin se acerca siempre a la novela desde una perspectiva colectiva y social, la ve como reflejo de un mundo plural, repleto de diálogos, de voces que resuenan, y como el diálogo se establece también con otros enunciados, textos anteriores y posteriores, resulta que acaban uniéndose tiempos y espacios distintos: un texto responde o cuestiona o replantea cuestiones tratadas en textos del pasado, y, a la vez, plantea preguntas que futuros textos tratarán de responder.

La idea tradicional es que en un texto existe una sola voz, la del autor, pero Bajtin trata de encontrar la *otredad*, la *alteridad*. Para ello, sitúa el texto en su historicidad y trata de reconstruir el *horizonte ideológico* con el que el texto se encontraba en su origen. Lo hace desde el convencimiento de que comprender un texto es ser capaz de captar la pluralidad de voces que ese texto contiene y, a la vez, saber ubicar esas voces en su momento histórico con el fin de entender qué significado tenían para el lector de la época. Tiene muy claro que el texto es un lugar en el que también habita el oyente, por eso lo que le interesa es atender sobre todo al carácter dialógico de la lengua.

Importa ahora centrarse en las ideas que Mijail Bajtin manejó en su estudio sobre las obras de Dostoievski —*Problemas de la obra de Dostoievski* (1929)—, y que desarrolló con mayor profundidad después en ensayos como «La palabra en la novela» (1934-35) o «De la prehistoria de la palabra novelesca» (1940). Recuérdese que, para Bajtin, Dostoievski era el creador de un nuevo tipo de novela absolutamente revolucionaria que ilustraba nítidamente la tesis que, en su esfuerzo de síntesis entre Formalismo y Marxismo, el propio Bajtin defendía: «la convicción de que toda obra literaria tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico» (1992: 191). En efecto, según Bajtin, en el discurso novelesco de Dostoievski «se cruzan las fuerzas sociales vivas, y cada elemento de su forma está impregnado de valoraciones sociales vivas», de modo que un análisis en profundidad «ha de ver en cada elemento de la estructura artística el punto de refracción de las fuerzas vivas de la sociedad» (1992: 191).

Bajtin considera insuficiente una aproximación crítica que se centre exclusivamente en los aspectos temáticos y trata de demostrar que en las novelas de Dostoievski el argumento tiene únicamente una función auxiliar, que se necesita de él sólo para poder situar a los personajes en unas circunstancias concretas que descubran con cierta claridad los enfrentamientos sociales. De este modo, es obvio que la complejidad de la estructura supera con mucho el interés meramente argumental. Dostoievski se mantiene al margen de la acción de la no-

vela, silencia su propia voz y deja que se escuchen sólo las de sus personajes, con lo que consigue desnudar sus conciencias objetivamente y dejar que se enfrenten entre sí. Como escribe Bajtin: «se cruzan sus conciencias y sus mundos, se cruzan sus horizontes enteros» (1992: 192). El resultado es un fiel reflejo de la realidad social, sin manipulaciones, y de ahí que Dostoievski rechazara para sí el calificativo de psicólogo y prefiriera el de escritor realista, tal y como puede leerse en su cuaderno de notas: «Yo soy tan sólo un realista en el sentido superior, es decir, represento las profundidades del alma humana» (Bajtin, 1992: 193).

Está claro que, para Bajtin, con «la interacción de muchas conciencias, no de muchas personas a la luz de una sola conciencia, sino de muchas conciencias equitativas y de pleno valor» (1992: 327), se consigue que la novela se convierta en un indicador de la lucha ideológica. Incorporando «distintas voces ajenas» en su obra, el novelista —piensa Bajtin— puede hacer que estas voces entren «en lucha por influir en la conciencia individual (de la misma manera que luchan también en la realidad social que las rodea)» (1989: 164). La polifonía, pues, permite el dialogismo. El novelista introduce muchas voces en su obra y las deja dialogar entre sí, con lo que se produce un cruce de ideologías en el seno de la novela. Como afirma Iris M. Zavala interpretando a Bajtin: «lo *dialógico* es un fenómeno social que representa la lucha de clases» (1991: 137).

Al objetivar los pensamientos de sus personajes permitiendo el acceso directo a sus conciencias, sin que se interponga la voz del autor, está claro que Dostoievski alcanza un alto grado de realismo. La polifonía —así lo ha destacado Wladimir Krisinsky— es claramente «un instrumento totalizador de la realidad» (1998: 22). Como ocurre en la vida real, los personajes se presentan a sí mismos con sus actos y sus palabras, y, a la vez, ayudan a perfilar la imagen de los otros personajes al referirse a ellos en algún momento. Para reflejar objetivamente la realidad de las relaciones sociales no se precisa nada que no puedan ofrecer los personajes novelescos por sí solos; la presencia de cualquier otro ingrediente podría enturbiar el principio de objetividad, por eso Dostoievski, tal y como señala Bajtin, «desde las primeras hasta las últimas páginas de su obra se dirigía por el principio de, para la objetivación y conclusión de la conciencia ajena, no utilizar nada que no fuese accesible a la conciencia misma, que estuviera fuera de su horizonte» (1992: 193). Son por tanto los pensamientos de los personajes, materializados en sus palabras, lo verdaderamente importante en las novelas de Dostoievski, y, más exactamente, lo que a este novelista le interesa reflejar son los diálogos que entablan las distintas voces en el entramado de una sociedad concreta. De este modo, queda claro que el argumento novelesco cumple meramente una función secundaria; no es el tema en sí mismo lo que le interesa tratar al autor, sino, como observa Bajtin en Dostoievski, «la *variación del tema en muchas y diversas voces*, un *polivocalismo* y *heterovocalismo* fundamental e insustituible del tema» (1992: 194).

En el esbozo que precedió a la reelaboración que hizo Bajtin de su libro sobre Dostoievski para la nueva edición de 1963 se ponía mayor énfasis todavía en las innovaciones técnicas que podían detectarse en las novelas del escritor ruso, técnicas que, en su conjunto, supusieron la «superación del monologismo» (1992: 325) y abrieron el camino a un nuevo tipo de novela capaz de ofrecer una representación multidimensional del mundo humano: la novela polifónica o dialógica. Vuelve a subrayar Bajtin en el citado esbozo la posición que adopta Dostoievski frente a sus novelas y llama especialmente la atención sobre el hecho de que, a diferencia de lo que ocurría con la novela monológica, el escritor ruso no impone su voz, su visión del mundo, sino que sabe hacerse eco de otras cosmovisiones y es capaz de situarlas al mismo nivel que la suya para que entren en diálogo enfrentándose o saludándose cordialmente pero, en cualquier caso, ilustrando la riqueza, la pluralidad de la vida en sociedad. Asegura Bajtin que en las novelas de Dostoievski, «la conciencia ajena no se enmarca en la conciencia del autor, sino que se manifiesta como algo puesto *fuera* y *junto*, con lo cual

el autor establece relaciones dialógicas» (1992: 324). Esto significa que el autor ha sabido crear personajes con absoluta independencia y no se ha colocado por encima de ellos, sino a su mismo nivel, en igualdad de condiciones. De este modo se consiguen personajes totalmente autónomos, no simples monigotes, sino personalidades individuales con vida propia que provocan distintas, y hasta opuestas, reacciones entre los lectores. Es obvia la importancia de este efecto artístico logrado gracias al hecho de que el autor está ausente siempre del recinto de la novela. Si, por el contrario, se sirviera de sus personajes como meros portavoces para transmitir su propia ideología, entonces se estaría ante lo que Bajtin denomina *novela monológica.*

La habilidad de ocultarse es, pues, una de las técnicas claves que permite la aparición de la polifonía en la novela. Bajtin localiza los orígenes remotos de este rasgo —la polifonía— en ciertos géneros *serio-cómicos* de la Antigüedad (diálogo socrático, sátira menipea, etc.), géneros que marcarán una tradición literaria —en la que destacan autores como Rabelais, Cervantes o Stern— caracterizada por una visión carnavalesca del mundo (Sánchez Mesa, 1996: 204-207).

Siguiendo de cerca a Bajtin, varios autores consideran que la polifonía es consustancial al género novelesco y, por tanto, uno de los rasgos más característicos de la novela (Bobes Naves, 1993: 55). Sullà advierte, sin embargo, que las categorías centrales de la poética bajtiniana «constituyen un camino sugerente si se usan de la manera adecuada y no se considera que toda narración es polifónica» (1996: 24). Lo mismo señala Krysinski: «el uso de tales categorías sólo es válido si va acompañado de cierta cautela» (1998: 21).

Al margen de estas consideraciones, lo que parece obvio es que Bajtin descubre —como escribe Iris M. Zavala parafraseando a Wayne Booth— «la esencia polifónica de la existencia» (1991: 62). Su objetivo es llamar la atención sobre la diversidad de lenguajes que conviven en una misma sociedad y sobre las posibilidades literarias de esta realidad. De hecho, denuncia en varias ocasiones el camino seguido por la estilística tradicional, que analiza los textos interesándose únicamente por el estilo del autor, ignorando completamente «la vida social de la palabra fuera del taller del artista: la palabra de los anchos espacios de las plazas públicas, de las calles, de las ciudades y aldeas, de los grupos sociales, de las generaciones y las épocas» (1989: 77). Más que el estilo del escritor, a Bajtin le interesa el estilo del texto, y trata de ver reflejada en él la riqueza lingüística de la sociedad. A su juicio, la novela «es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal», de modo que un discurso novelesco auténtico es, fundamentalmente, el resultado de «una combinación de estilos» (1989: 80). En otras palabras: el «híbrido novelesco» tiene que ser visto como «un *sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico*» (1989: 177).

Bajtin insiste en que las múltiples voces que resuenan en una novela auténticamente polifónica provienen de los distintos grupos que coexisten en el seno de una misma sociedad, poniéndose así de relieve el fenómeno del plurilingüismo. Escribe al respecto:

> La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, en argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mimo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado (1989: 81).

Darío Villanueva ha subrayado cómo el dialogismo postulado por el semiólogo soviético implica tres factores distintos, pero encaminados todos a subrayar la diversidad lingüís-

tica de la sociedad: una *heterofonía*, o diversidad de voces en el discurso narrativo; una *heteroglosia* o empleo de distintos niveles de lengua; y una *heterología* o alternancia de variantes lingüísticas individuales (1989: 55).

Por otra parte, Bajtin tenía muy presente en sus reflexiones lo que denominaba la «orientación hacia el oyente» (1989: 97), un fenómeno que explicó con estas palabras:

> El hablante tiende a orientar su palabra, con su horizonte determinante, hacia el horizonte ajeno del que entiende, y establece relaciones dialogísticas con los elementos de ese horizonte. El hablante entra en el horizonte ajeno del oyente, y construye su enunciado en un territorio ajeno, en el trasfondo aperceptivo del oyente (1989: 99-100).

Este tipo de observaciones de carácter lingüístico son absolutamente frecuentes en los trabajos de Bajtin; de hecho, este autor desarrolló, como ha destacado Iris M. Zavala, una completa teoría del lenguaje (1991: 40). Pero lo interesante para la teoría literaria es, por supuesto, la relación que establece este autor entre la polifonía social y el discurso novelesco. En su opinión, la novela orquesta el plurilingüismo de la sociedad; es decir: caben en este género literario todos los lenguajes o, si se prefiere, toda la experiencia humana verbalizada. Y es que Bajtin está convencido de que los diferentes lenguajes sociales —a saber: el lenguaje de los negocios, el jurídico, el comercial, el laboral, el de los deportes, el de la política, el científico, el académico, las diversas jergas, el habla descuidada de la calle y del bar, etc.— no funcionan en la realidad cotidiana separados dentro de sectores estancos, sino que entran en contacto, *en diálogo*, hasta el punto de que incluso hay una contaminación incesante de unos por otros. Y estas relaciones dialógicas son las que el novelista debe saber ilustrar. Polifonía y dialogismo, pues, son rasgos esenciales del discurso novelesco. Y la prueba está en que ya Cervantes lo demostró. De hecho, son varias las ocasiones en que Bajtin ejemplifica sus teorías apoyándose precisamente en el *Quijote*. Incluso concluye el apartado dedicado a analizar las principales formas de introducción del plurilingüismo en la novela destacando la «profundidad y amplitud excepcionales» con que Cervantes realiza en esta novela «todas las posibilidades literarias de la palabra novelesca plurilingüe y con diálogo interno» (1989: 141).

Ya se ha visto que el recurso principal con el que se consigue introducir la polifonía y el dialogismo en la novela consiste en la capacidad para disimular el control absoluto que ejerce el autor sobre todos los resortes del texto. Es importante insistir en la noción de «disimulo» para evitar una lectura ingenua de la maniobra señalada por Bajtin en las novelas de Dostoievski acerca de la desaparición de la voz del autor para que sean otras voces las que se escuchen en la novela. Sería erróneo pensar que el mérito de novelistas como Dostoievski o Cervantes o Galdós reside en una cuestión de pasividad, de limitarse a recoger la opinión de otros silenciando la propia. Silenciarse, apagar la propia voz, sería suicidarse, apagar la propia vida —la propia ideología— y nunca fue ésta la intención de Dostoievski. Con palabras de Bajtin puede advertirse dónde reside exactamente el mérito de este tipo de novelistas:

> Nuestro punto de vista no afirma en absoluto una pasividad del autor que sólo hace montaje de los puntos de vista ajenos, de las verdades ajenas, rechazando totalmente su punto de vista, su propia verdad. No se trata de esto, sino de una interrelación absolutamente nueva y especial entre la verdad propia y la verdad ajena. El autor es profundamente activo, pero esta cualidad suya tiene un carácter dialógico. Una cosa es ser activo en relación con una cosa muerta, un material sin voz que puede ser modelado y formado de cualquier manera, y otra cosa es ser activo con respecto a una *conciencia ajena viva y equitativa*. Es una actividad interrogante, provocadora, contestataria, complaciente, refutadora, etc., es decir, la actividad dialógica que no es menos activa que la actividad concluyente, cosificante, la que explica cau-

salmente y mata, la que hace callar la voz ajena, nunca la concluye por su cuenta, es decir, desde la otra conciencia, la suya (1992: 325-326).

Se entiende así, en definitiva, que la palabra del discurso novelesco es una palabra bivocal que «sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor» (Bajtin, 1989: 141-142). De este modo, queda claro que la polifonía contribuye en gran medida a evitar la ingenua identificación entre narrador y autor real (Garrido Domínguez, 1996: 117). Recuérdese la conocida advertencia de Roland Barthes: «*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*» (1970: 34). Tres instancias distintas quedan así establecidas: la del *narrador*, la del *autor real*, y una categoría intermedia a la que Wayne Booth denominó el *autor implícito* y que Pozuelo Yvancos y Darío Villanueva han desarrollado algo más al establecer la diferenciación entre *autor implícito representado* y *autor implícito no representado* (Pozuelo Yvancos, 1988, 1988*a*; Villanueva, 1991).

En *The Rhetoric of Fiction* (1961) explica Booth que todo novelista, al escribir, deja «una versión implícita de sí mismo» en el texto, una versión que no tiene por qué coincidir con la que deja en sus otras obras ni, por supuesto, con su personalidad real (1974: 66-67). «Tal como las propias cartas personales implican diferentes versiones de uno —afirma Booth— dependiendo de las diferentes relaciones con cada corresponsal y del propósito de cada carta, así el escritor se manifiesta con un aire distinto según las necesidades de cada obra» (1974: 67). Este «segundo ego» del autor —como escribe Booth (1974: 68)—, diferenciable tanto de «quien existe» como del narrador, es el que da paso al concepto de *autor implícito* o *implicado*. En general, suele aceptarse que son el estilo del texto y la ideología que expresa las marcas del *autor implícito*. De hecho, Booth acuñó este concepto —y así lo indica Mieke Bal— «para comentar y analizar los conceptos ideológicos y morales de un texto narrativo sin precisar de una referencia directa a un autor biográfico» (Bal, 1995: 125). Ahí se encuentra la clave para entender la función de la polifonía y el dialogismo en la novela. Al dejar que cada lenguaje tenga su espacio propio en la novela, el *autor implícito* juega a esconder su voz —pero es un juego; siempre está ahí: se escucha—, y deja que sean otras voces las que suenen, las que vayan conformando el texto. Pero es él —sólo él— quien permite que esas voces ajenas estén en *su* novela y, por tanto, lo ajeno está al servicio de lo propio, refleja la intención última del *autor implícito*, su ideología, su cosmovisión. Convencido de que «ningún acontecimiento humano se desenvuelve ni se soluciona en los límites de una sola conciencia» (1992: 328), Bajtin aplaude a quienes optan por iluminar la realidad representada desde distintos ángulos, es decir, desde distintas conciencias, porque es así como se facilita la entrada de la polifonía en la novela. Pero después de escuchar varias voces y de conocer, por tanto, varias conciencias, tiene que quedar al descubierto la reflexión que quiere proponer el novelista. Es decir: tras haber dirigido la orquesta unificando —nunca fundiendo— varias voces en una misma melodía, es la voz que traduce su propia visión del mundo la que resuena con más fuerza. Entonces se comprende que el autor no es sólo el organizador de un diálogo, sino que participa también en él. Aunque su voz no es conclusiva, no es imperativa. Es sólo eso: su voz. Una más de cuantas participan en el diálogo social.

8.2.2. *Carnavalización e inversión*

La novela dialógica defendida por Bajtin es la excepción, no la norma, y se relaciona con el mundo carnavalesco. Si la dialogía supone comunicarse con el otro, el carnaval im-

plica una inversión de los valores establecidos y de toda estructura jerarquizada, de modo que tiene un poder liberador de situaciones hegemónicas. Es una invitación a romper las murallas que nos encarcelan. Es decir, Bajtin se acoge al símbolo del carnaval para destacar la posibilidad de subvertir y transgredir la organización jerárquica establecida. Con este concepto de la carnavalización, Bajtin se refiere a la fiesta de carnestolendas y a un estilo literario concreto, el realismo grotesco, que, como su nombre indica, eleva lo grotesco a categoría literaria. Tanto la fiesta del carnaval como el estilo literario anunciado se caracterizan por desmontar el mundo, revelar la alteridad, invertir el orden, y se oponen a toda producción cultural basada en la cohesión. Así, se deduce que carnavalización es un término cargado de contenido político, pues revela una contraideología, una contracultura que se opone a la norma y autoridad; es una propuesta de revolución cultural (una revolución a través de la risa) que conlleva la reeducación de las clases (la carnavalización, de hecho, refleja cómo las clases sociales luchan entre sí y se oponen unas a otras). Con la carnavalización, Bajtin se propone superar el monologismo y vencer su efecto totalizador y unificador sobre las conciencias. Un texto carnavalizado opone la cultura de las clases dominantes a la cultura popular, da voz a los oprimidos, a los marginados, incorpora, pues, la alteridad, la otredad, y rompe así con el monologismo y la unidad de estilo. Dar voz a los marginados es invertir el orden establecido por la clase/raza dominante, que es justo lo que ocurre en la fiesta del carnaval. La literatura carnavalizada es transgresora, contestataria y desmitificadora. Se nutre del lenguaje no elitista, se burla de él, lo ridiculiza. Un texto que recurre al proceso de la carnavalización es aquel en el que pueden escucharse voces opositivas a la cultura establecida y en el que de algún modo se refleja una inversión de la realidad social. En la fiesta del carnaval, todo el mundo invierte su papel social, se disfraza para ser otro, para cambiar la realidad por unos momentos, para librarse de ella.

La carnavalización se relaciona con un momento único, utópico, en el que el hombre se libera de coerciones sociales y, al invertir toda la situación social, desafía las jerarquías dominantes, reta al poder. En definitiva, supone una inversión del orden establecido. Esto significa que un texto carnavalizado es aquel que no sólo refleja, sino que además privilegia el discurso de los oprimidos. De este modo, dice Bajtin, puede quedar representada claramente la lucha de clases. Una muestra de carnavalización es la técnica de representación de los personajes denominada *inversión*, a la que alude Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*. La inversión es un procedimiento basado en la modificación del orden jerárquico y la sustitución de un orden por otro, lo que puede provocar un cambio (elevación o rebajamiento) en la situación de un personaje (por ejemplo: la sirvienta que acaba convirtiéndose en reina). Parece claro que la carnavalización tiene un objetivo ideológico liberador, mientras que el monologismo persigue un objetivo conservador.

Es obvio que carnavalización y dialogía están estrechamente ligados. Son conceptos básicos en la poética social de Bajtin, una poética con la que el semiótico ruso está en realidad formulando toda una teoría de la cultura que distingue entre lo oficial y lo no oficial. Lo oficial se identifica con la cultura culta, con la seriedad, lo normativo, el monologismo, mientras que lo no oficial se identifica con la cultura popular, el espíritu festivo, la antinorma, la plaza pública, la poliglosia o dialogismo. Aquí es donde cabe hablar de la carnavalización y la cultura de la risa, que se alimenta de la corriente popular, con toda su diversidad de fiestas y ritos, sus refranes y proverbios, su vocabulario familiar y grosero, etc.

Bajtin desarrolla el concepto de carnavalización en su libro sobre Rabelais, donde analiza otros procedimientos característicos de la literatura carnavalizada: la parodia, la ironía y la estilización.

8.2.3. *Parodia, ironía, estilización*

La estilización es una técnica mediante la cual el escritor utiliza palabras ajenas para expresar sus propias ideas (por ejemplo: citas de autoridades); mientras que con la parodia y la ironía el escritor utiliza también palabras ajenas pero que no comparte, sino que, más bien, se identifica con una postura contraria. Bajtin afirma que para combatir el monologismo (la idea de un lenguaje unitario y autoritario) puede recurrirse (como hizo Rabelais) a la risa, es decir, puede recurrirse a la ironía, la parodia, etcétera, a las distintas manifestaciones del humor, en definitiva, porque es un modo de desmitificar, de invertir la imagen oficial del mundo, un modo de volverlo todo del revés. En efecto, la parodia y la ironía hacen que se reconozca el enunciado como la voz de otro emisor. La técnica irónica, por ejemplo, no consiste únicamente en decir lo contrario de lo que se quiere decir (de hecho, esto iría en contra de la economía con que solemos usar el lenguaje), sino que el locutor irónico quiere decir en realidad varias cosas a la vez: «presenta, en un solo enunciado polifónico, por lo menos dos maneras alternativas de considerar un objeto, más un análisis de cierto lenguaje y, con frecuencia, también una crítica de las personas que usan ese lenguaje» (Reyes, 1994: 139). El hablante irónico se desdobla en un locutor ingenuo al que hace decir algo con lo que él no está de acuerdo, y además espera que su interlocutor se dé cuenta de esto para que la situación comunicativa que ha generado tenga un final feliz.

La parodia es también un procedimiento en el que claramente queda reflejada otra voz: la de la víctima parodiada. La ironía y la parodia son armas eficaces para la subversión, pues en ellas se da un fenómeno de bivocalidad (dos voces expresadas a la vez), y una de las voces es la oficial y parodiada, mientras que la otra es la transgresora que parodia o ironiza. Ironía y parodia son, pues, dos modos de filtrar la voz ajena y permiten cuestionar la imagen oficial del mundo. Junto a otros procedimientos, son formas de revelar la otredad del lenguaje y permiten ofrecer una visión dual del mundo: la parte oficial y la no oficial. Y Bajtin relaciona esta situación con la inversión que se produce en la fiesta del carnaval. Ironía y parodia pueden ser considerados usos de la carnavalización y, como tales, formas de polemizar con los lenguajes oficiales y autoritarios que se erigen como único poder.

8.2.4. *Voces enmarcadas*

En su *Estética de la creación verbal*, Bajtin subraya cómo todo enunciado, sea de las dimensiones que sea, está precedido por enunciados de otros y le suceden enunciados-respuestas de otros, de modo que todo texto establece una relación dialógica con otros textos anteriores y posteriores. Para referirse a este fenómeno, Bajtin habla de *voces enmarcadas* (varias voces enmarcadas en un mismo texto, es decir, un texto funciona de marco para que se reproduzca en él otro texto) o de *interdiscursividad*, y fue Julia Kristeva quien propuso después el concepto de *intertextualidad* (diálogo entre textos). Es decir, conceptos estructuralistas como *intertextualidad* (Kristeva) o *palimsesto* (Barthes, Genette) están inspirados en la idea de *voces enmarcadas* de Bajtin. Pero Kristeva y los otros estructuralistas que emplearon el concepto de intertextualidad se ciñeron exclusivamente a un nivel textual y desocializaron así el concepto bajtiniano de voz enmarcada. Lo que Bajtin quería explicar era cómo un texto, al incorporar en su interior otro texto, lo hacía desde una ideología determinada y, por tanto, cambiaba la ideología originaria del texto enmarcado. Al ser re-contextualizado, el texto citado se impregna de un nuevo significado, es decir, se produce una re-semantización. En sistemas sociales diferentes y con una *entonación* distinta (entendiendo por entonación el sello personal que cada época o cada autor da a un mismo tema), las semejanzas entre tex-

tos son ilusorias: muestran la existencia de un diálogo, pero el significado de cada uno de los textos varía porque varían las circunstancias sociales.

8.2.5. *Lo dicho y lo implicado*

Bajtin cree que en todo discurso, además del sentido manifiesto, existe en potencia un contenido que espera ser actualizado y propone una teoría de lectura que revele lo que históricamente ha sido institucionalizado y lo que ha sido reprimido y silenciado. Trata de interpretar lo no dicho, lo que ha quedado por decir en el texto, y realiza esta interpretación desde un punto de vista social, de modo que lo social queda en el centro de su actividad crítica. Aunque tratar de interpretar lo no dicho puede parecer algo extraño, piénsese que la Pragmática Lingüística desarrolló el concepto clave de *implicatura* precisamente para explicar que a menudo los hablantes, al emitir un mensaje, decimos no sólo lo que decimos, sino algo más que queda implícito en nuestro mensaje, y a veces el verdadero significado de nuestro mensaje sólo se capta si el oyente es capaz de inferir lo que no hemos dicho pero realmente queríamos decir. Vemos así cómo lo no dicho, lo implicado, puede existir en un enunciado, cómo cuando uno dice algo, puede querer decir más de lo que literalmente dice o, incluso, puede querer decir otra cosa. Esta relación de Bajtin con la Pragmática Literaria no es, desde luego, arbitraria, pues está claro que tanto Bajtin como la Pragmática comparten un objeto de estudio —el habla— que los separa del Estructuralismo, que estudia la lengua. De hecho, puede marcarse la diferencia entre Saussure, los formalistas y los estructuralistas (se interesaron por la lengua y por el aspecto sincrónico de la comunicación) y Bajtin (privilegió el estudio del habla, los enunciados individuales, porque lo que le interesaba observar era el intercambio dialógico). Todo enunciado es socio-histórico, de modo que la lengua vive y evoluciona históricamente en la comunicación verbal concreta, y no, como defiende el Estructuralismo, en el sistema lingüístico abstracto.

8.2.6. *El cronotopo*

Un concepto clave dentro de las reflexiones de Bajtin es el de *cronotopo*, con el que hace alusión a los indicadores espacio-temporales que sirven para representar la imagen del ser humano en la literatura. Con este concepto, Bajtin quiere subrayar la inseparabilidad e interconexión de las relaciones temporales y espaciales en las obras literarias. En algún momento explica que el tiempo es el principio básico del cronotopo.

Cronotopo es un término que procede del campo de las matemáticas, y el primero en utilizarlo fue Einstein en su *Teoría de la Relatividad*, pero Bajtin lo utiliza en sentido metafórico, no en el mismo sentido que Einstein. En su *Teoría y estética de la novela* analiza el cronotopo en distintas modalidades novelescas (novela griega y otras formas de novela antigua, novela de caballerías, novela picaresca, etc.). Así, por ejemplo, afirma que el cronotopo específico de la novela de caballerías es: el tiempo de la aventura (lo que duran las aventuras del héroe) en un mundo milagroso (el héroe actúa en países lejanos, exóticos, nunca precisados geográficamente, pero en los que reina siempre la misma concepción del heroísmo). Justamente, la primera manifestación paródica del *Quijote* es una violación del cronotopo habitual en la novela de caballerías: «En un lugar de La Mancha...» es una frase inconcebible para una novela de este género. Un lector acostumbrado a los libros de caballerías captaría en seguida el guiño de complicidad de Cervantes: ninguna aventura emocionante puede pasar en un pueblo manchego, donde todo era rutinario, cotidiano, aburrido. Y al ha-

blar del cronotopo de la novela picaresca, Bajtin dice que este cronotopo es: el tiempo de la peregrinación por los caminos de un mundo familiar, cotidiano. Puede deducirse, pues, que Cervantes, en el *Quijote*, combina el tiempo de la novela caballeresca (el tiempo de la aventura) con el espacio de la novela picaresca (el mundo cotidiano).

Naturalmente, el pensamiento abstracto puede concebir por separado el tiempo y el espacio, pero en la literatura son inseparables. Parece claro que el cronotopo puede ser un elemento a partir del cual fijar los distintos géneros narrativos.

Éstos son los principales cronotopos señalados por Bajtin al esbozar una historia de la novela fijándose sólo en los indicadores espacio-temporales:

— Cronotopo del encuentro (dos personajes se encuentran en un lugar determinado y en un momento determinado y ese encuentro determina el curso de la narración).
— Cronotopo del camino (con frecuencia ligado al cronotopo del encuentro: el encuentro se produce en medio del camino). El camino puede tener un sentido metafórico (el camino de la vida, el camino de la sabiduría, etc.) o bien referirse a un camino real (el aventurero de las novelas de caballerías, o don Quijote, salen al camino en busca de aventuras; y el pícaro sale al camino en busca de comida y en busca de una mejora de su situación social). El cronotopo del camino facilita una de las características básicas que Bajtin señala en la novela: la plurivocidad, pues en el camino se cruzan todas las clases sociales.
— Cronotopo del castillo (frecuente en un tipo de novela inglesa del siglo XVIII, la novela gótica): el castillo está impregnado de tiempo, de pasado histórico, pues en él vivieron los señores feudales y las distintas generaciones han dejado huellas en el edificio, en el ambiente (piénsese en la decoración, con armas antiguas expuestas, con retratos de antepasados, etc.). Además, siempre existen leyendas y tradiciones que hacen revivir acontecimientos del pasado y desempeñan un importante papel en el argumento. En el cronotopo del castillo, como vemos, se advierte claramente cómo tiempo y espacio están estrechamente ligados.
— Cronotopo del salón-recibidor (típico de la novela realista del XIX): en el salón-recibidor se producen encuentros, reuniones, diálogos, etc., que son claves en la novela porque reflejan toda la realidad social (las circunstancias políticas, económicas, literarias, etc.). Se mezcla lo público con lo privado, se hacen negocios, se intercambian rumores, la vida política se mezcla con secretos de alcoba, de modo que queda reflejado en ese espacio tanto el tiempo histórico (la sociedad burguesa del siglo XIX) como el tiempo biográfico de los personajes.

De los cronotopos examinados se desprende que éstos tienen una importancia clave en la temática de la novela, en el argumento. Además, los cronotopos tienen una importancia figurativa, permiten que se concrete, que se materialice todo elemento abstracto de la novela (reflexiones filosóficas, ideas sociales, etc.). En resumen, para representar en imágenes los acontecimientos es necesario el cronotopo: las señas del tiempo tienen que concretarse en determinados sectores del espacio.

Cada cronotopo puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños, pues cada motivo puede tener su propio cronotopo. Una obra puede presentar multitud de cronotopos que se relacionan entre sí, y también es frecuente que en toda la producción literaria de un autor existan cronotopos característicos de este autor (una especie de motivos recurrentes).

9. Semiótica literaria

9.1. Introducción

Nada mejor que empezar con un repaso histórico como el que realiza Alicia Yllera en uno de sus trabajos:

> Hace más de dos siglos que John Locke concibió la existencia de una ciencia de los signos y de las significaciones constituida a partir de la lógica entendida como ciencia del lenguaje. En realidad, Locke resucitaba el viejo término estoico, «semiótica», interesándose por una ciencia que, bajo diversas denominaciones, gozaba ya de larga tradición. En efecto, el término procedía de los griegos, para quienes indicaba en un principio una de las tres ramas de la medicina, encargada del diagnóstico y pronóstico de las enfermedades a través de sus síntomas. Los estoicos hicieron de ella una división básica de la filosofía, perpetuándose su tradición a través de la Edad Media, de Leibniz y del empirismo inglés. Pero habría que esperar al siglo XX para que dos autores coetáneos y sin relación entre sí postulasen esta ciencia: el norteamericano Charles Sander Pierce (1839-1914) y el suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) (Yllera, 1986: 104).

Aunque se ha pretendido a veces diferenciar entre *Semiótica* (término de origen angloamericano) y *Semiología* (término de origen europeo-continental), lo normal es unificar ambas denominaciones en el término «semiótica», que es lo que hizo la *International Association for Semiotic Studies* en 1969 (Talens, 1995: 26).

Concebir la obra literaria como una estructura era un principio básico del Formalismo (en su última etapa) y del Estructuralismo, pero faltaba añadirle al signo su dimensión comunicativa, que es lo que hace la Semiótica (Lázaro Carreter, 1976: 27). De este modo, la Poética se inserta en otro campo de estudios mucho más amplio, el de la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social y todos los fenómenos de comunicación. El punto de partida de la Semiótica es la intención de comunicar inherente a todo signo. De hecho, la aproximación a las obras literarias desde una perspectiva semiótica supone un enriquecimiento porque, como destacó ya Lázaro Carreter (1976: 29), rompe con la idea formalista y estructuralista de la obra encerrada en sí misma, sin conexión con el exterior, y la pone en contacto con los demás sistemas de signos, especialmente las otras artes, con el autor y el receptor como extremos del proceso comunicativo, con la cultura en su devenir y también en un momento concreto y con los contenidos, reconociendo así la solidaridad entre expresión y significado. La Semiótica literaria, pues, parte del convencimiento semiótico general de que toda actividad humana (todo lo que el hombre hace) tiene un significado, y al concretar este convencimiento en el ámbito literario afirma que la obra literaria es una forma específica de creación de significado, es decir, es un modo de comunicación en el que intervienen: los signos (que era lo único que interesaba al Formalismo y al Estructuralismo), los sujetos que activan el proceso de comunicación y el contexto socio-histórico que determina el sentido de la obra. Existe, por tanto, una diferencia obvia entre el Estructuralismo, que es en realidad un modo de formalismo que se limita a estudiar los signos lingüísticos dentro de un sistema, y la Semiótica, que supera el inmanentismo estructuralista al considerar al signo en su uso y función, formando parte de un proceso comunicativo. El análisis semiótico procura desmontar un proceso que se inicia con la codificación por parte del emisor y termina con la descodificación por parte del receptor. Además, la Semiótica no se ocupa sólo de los signos lingüísticos, sino también de los no lingüísticos: de todo tipo de signo. Y es que su objeto de estudio no es tanto la obra en sí (objeto del Formalismo y del Estructuralismo) como el proceso de comunicación (el proceso en el que algo funciona como signo). Lo que

la Semiótica estudia es, pues, la operación de significar. Queda claro, así, que la Semiótica es un proceso totalizador: tiene como objeto de estudio todo lo que rodea y constituye al hombre. De hecho, la ambición de esta ciencia se advierte en su proyecto de estudiar todos los sistemas de signos, tanto los sistemas naturales como los codificados o culturales (por eso ya Mukarovski estudiaba el cine, la música, el folclore, las artes visuales, etc., y Bogaritev hizo un trabajo sobre la función del vestido popular ruso). Pero aunque la Semiótica abarca todos los sistemas de signos, ocurre que existe una fuerte tradición lingüística que hace que la lingüística sea la parte más elaborada de esta ciencia.

9.2. Semiótica soviética: Juri Lotman y la Escuela de Tartu

Hacia 1960, el Estructuralismo literario en la Unión Soviética se vio reforzado por lingüistas que trabajaban en el campo de la teoría de la información y en las técnicas de traducción (Fokkema/Ibsch, 1981: 56). Eran los años en que empezaban a conocerse, gracias a reediciones, los textos de los formalistas, antes silenciados por el partido comunista. Surgió una nueva corriente crítica: la Semiótica soviética, entendida la Semiótica como la ciencia que estudia cualquier sistema de signos usado en la sociedad humana. Resulta importante al respecto el simposio celebrado en Moscú, en 1962, «Sobre el estudio estructural de los sistemas de signos», cuyas actas fueron luego publicadas por el Instituto de Estudios Eslavos de la Academia de Ciencias de Moscú, principal centro de la Semiótica estructuralista aplicada a la lingüística y a la literatura (Fokkema/Ibsch, 1981: 57). Importantes miembros de este centro son Ivanov, Toporov, Revzin, etc. Pero hay que citar sobre todo a un investigador que colabora con los miembros del Instituto de Estudios Eslavos: Juri Lotman, que vive en Tartu, Estonia, y es especialista en literatura rusa del XVIII y de principios del XIX (Fokkema/Ibsch, 1981: 59).

En 1964, Lotman organiza la primera Escuela de Verano en la Universidad de Tartu, y de las sucesivas reuniones de esta escuela y de las publicaciones que surgieron nacerá la Escuela de Tartu, integrada por teóricos del arte, lingüistas, matemáticos y lógicos. El postformalismo soviético de la Escuela de Tartu intenta una síntesis de formalismo, semiótica, teoría de la información y estudios histórico-ideológicos como los llevados a cabo por Bajtin. Hay quien prefiere hablar de Escuela de Tartu-Moscú porque el origen de esta escuela está tanto en el simposium sobre los sistemas de signos organizado en Moscú en 1962 como en la primera reunión, en 1964, de la Escuela de Verano de la Universidad de Tartu. Por tanto, Moscú y Tartu son dos ciudades unidas por una misma tradición cultural y un mismo pensamiento filológico.

A partir de 1985 la actividad de la Escuela de Tartu se fue debilitando (menos conferencias, menos publicaciones), y con la muerte de Lotman en 1993 se cerró una etapa de esta escuela cuya actividad no ha cesado todavía. La obra de Lotman es continuadora del Formalismo ruso, aunque con varios puntos originales. Hay que destacar, sobre todo, su trabajo *La estructura del texto artístico* (1970), que es una de las principales aportaciones a la Semiótica específicamente literaria.

Los formalistas se centraban en el estudio de los recursos verbales y Lotman trata de integrar este tipo de estudio en un marco más amplio: el estudio del funcionamiento del texto literario como signo cultural. Su enfoque es, pues, semiótico-textual. Abiertamente declara que el objeto de su libro *La estructura del texto artístico* es tanto «la organización interna del texto artístico» como «su funcionamiento social» (1982: 12). Partiendo del convencimiento de que «el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar», explica cuál es la tarea que ha impuesto a sus investigaciones:

> Al crear y percibir las obras de arte, el hombre transmite, recibe y conserva una información artística de un tipo particular, la cual no se puede separar de las particularidades estructurales de los textos artísticos en la misma medida en que el pensamiento no se puede separar de la estructura material del cerebro. Ofrecer un esbozo general de la estructura del lenguaje artístico, de sus semejanzas y diferencias respecto a categorías lingüísticas análogas, es decir, explicar cómo un texto artístico se convierte en portador de un determinado pensamiento, de una idea, cómo la estructura del texto se relaciona con la estructura de esta idea: tal es el objetivo general hacia el cual el autor espera avanzar, aunque sólo sea unos pasos (1982: 15).

Lotman se aparta de Shklovski, pues le interesa la interpretación de las obras, su significado, mientras que para Shklovski la obra literaria era la suma total de sus mecanismos, definición que se mantenía totalmente al margen de la semántica (aunque ya habían disentido de esta idea Tinianov y Bernstein, entre otros) (Fokkema/Ibsch, 1981: 59). Lotman centra su atención en el aspecto semántico de la literatura y parte de la convicción semiótica de que cada significante tiene que tener un sentido (un significado), pues todo signo implica un significante y un significado. No es que Lotman no ponga tanto énfasis en los aspectos formales como lo pusieron los formalistas, sino que asume que si la forma tiene que ser interpretada de algún modo es porque tiene un sentido (Fokkema/Ibsch, 1981: 59). Lo que trata de subrayar es que el arte no está sólo para ser percibido —como creía Shklovski—, sino también para ser interpretado, porque la interpretación es una necesidad cultural. Es decir: el arte es un medio de comunicación que conecta a un emisor con un receptor. La actitud natural de un lector frente a un texto es intentar comprender su contenido, pues la finalidad de cualquier actividad semiótica es transmitir un contenido. Para Lotman, el efecto poético es el resultado de una estrecha conexión entre aspectos formales y semánticos en el texto: no se da la oposición sintaxis-semántica, pues todos los elementos de un texto literario adquieren una considerable dimensión semántica. Se explica así por qué ciertas características formales que no tienen significado en el lenguaje ordinario (el ritmo, la música de las palabras, las repeticiones fónicas, etc.) adquieren sentido en un texto; lo que se produce es la semantización de elementos que en el lenguaje ordinario son asemánticos (es decir, se produce la semantización de rasgos formales).

Para Lotman, la principal característica del lenguaje literario consiste en que sus mensajes son transmitidos por toda la estructura artística, es decir, por todos los elementos que forman parte del texto. Todos esos elementos son «elementos del significado» (Lotman, 1982: 23). De modo que el texto artístico es «la construcción compleja de un sentido, en la que todos los elementos en juego —signos, relaciones estructurales, etcétera— son *elementos de sentido*», por tanto no tiene sentido la dicotomía fondo/forma: todos los recursos formales comportan contenido y, por tanto, transmiten información (Talens, 1995: 42). Se pone así énfasis en el carácter comunicativo del texto literario. Sobre la indisolubilidad entre aspectos formales y aspectos semánticos, escribe Lotman:

> El discurso poético representa una estructura de gran complejidad. Aparece como considerablemente más complicado respecto a la lengua natural. Y si el volumen de información contenido en el discurso poético (en verso o en prosa, en este caso no tiene importancia) y en el discurso usual fuese idéntico, el discurso poético perdería el derecho a existir y, sin lugar a dudas, desaparecería. Pero la cuestión se plantea de un modo muy diferente: la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. De aquí se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada. Si repetimos una poesía en términos del habla habitual, destruiremos su estructura y, por consiguiente, no llevaremos al recep-

> tor todo el volumen de información que contenía. Así, pues, el método de estudio por separado del «contenido» y de las «particularidades artísticas» tan arraigado en la práctica escolar se basa en una incomprensión de los fundamentos del arte y es perjudicial, al inculcar al lector popular una idea falsa de la literatura como un procedimiento de exponer de un modo prolijo y embellecido lo mismo que se puede expresar de una manera sencilla y breve (1982: 21-22).

Lotman sabe que el lenguaje literario tiene en común con otros sistemas de signos justamente ser un sistema de comunicación. Al decir que existe una estrecha conexión entre aspectos formales y semánticos, afirma que los signos en literatura no son totalmente arbitrarios, sino que tienen un carácter icónico: existe una relación de semejanza entre significante y significado. Escribe Lotman al respecto:

> [...] los signos en arte no poseen un carácter convencional, como en la lengua, sino icónico, figurativo. Esta tesis, evidente por lo que se refiere a las artes figurativas, aplicada a las artes verbales arrastra una serie de consecuencias esenciales. Los signos icónicos se construyen de acuerdo con el principio de una relación condicionada entre la expresión y el contenido. Por ello es generalmente difícil delimitar los planos de expresión y de contenido en el sentido habitual para la lingüística estructural. El signo modeliza su contenido. Se comprende que, en estas condiciones, se produzca en el texto artístico la semantización de los elementos extrasemánticos (sintácticos) de la lengua natural. En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un entrelazamiento complejo: lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto artístico se revela como semántico a otro nivel (1982: 34).

La concepción icónica del discurso literario significa que los artificios literarios sugieren determinadas cualidades de las entidades o situaciones poéticamente representadas, es decir, que los significantes textuales tienen en literatura una extraordinaria capacidad evocativa y establecen una relación metafórica (de semejanza: icónica) con la realidad a la que aluden, algo que no ocurre en el funcionamiento lógico del lenguaje no literario. Para establecer esa relación metafórica con la realidad, el escritor se basa sobre todo en los elementos fónicos (rimas, aliteraciones, ritmos, etc.). Se establece una afinidad entre sonido y sentido gracias a las cualidades evocativas del soporte fónico del discurso poético (Reis, 1989: 291). También el tono, la melodía y el ritmo tienen una especial incidencia semántica, lo que corrobora la iconicidad poética. En efecto, hay recursos fónicos vinculados a la expresión icónica de sentimientos y emociones, de ahí que a las máquinas parlantes se las provea de un discurso fónicamente neutro, deshumanizado, desprovisto de matices melódico-rítmicos (Reis, 1989: 295). Por tanto, las dos aportaciones principales de Lotman son: la iconicidad de la literatura y la semantización de los rasgos formales (Lotman, 1982: 32). Luego veremos una tercera gran aportación: la de la doble codificación de los textos literarios.

En realidad, ninguna de estas aportaciones es original de Lotman, pues la primera —que de hecho invita a concebir la obra literaria como signo, tal y como lo explicita el propio Lotman: «decir: todos los elementos del texto son elementos semánticos, significa decir: en este caso el concepto de texto es idéntico al concepto de signo» (1982: 34-35)— la toma prestada de Peirce —que distingue tres clases de signos: icono, indicio y símbolo—, y la segunda ya había sido desarrollada por J. Tinianov y O. Brik (Fokkema/Ibsch, 1981: 62). Importa ahora marcar una clara diferencia entre, por una parte, el Formalismo y la poética jakobsoniana (defienden la teoría de que lo característico del lenguaje poético es que el mensaje está orientado hacia la forma misma del mensaje y se despreocupa del referente) y, por otra, Lotman (para quien lo característico del lenguaje poético es que el mensaje está escrito en un lenguaje especial en el que los significados no son transmitidos únicamente por las palabras —aunque sí fundamentalmente—, sino por todos sus elementos, incluidos los que suelen considerarse estrictamente formales). La conclusión a la que llega Lotman es, en de-

finitiva, que una obra literaria no presenta ningún elemento que sea sólo y exclusivamente formal; todos los elementos son elementos de significado. Por tanto, el lenguaje literario es más comunicativo que el lenguaje estándar. Téngase en cuenta que, para Lotman, «lenguaje» es cualquier sistema organizado de signos que sirva para la comunicación entre dos o varios individuos, incluyendo también casos de autocomunicación (un solo individuo asume las funciones de emisión y recepción del mensaje) (Lotman, 1982: 17-19; Talens, 1995: 31). Pero a la vez Lotman sabe que un signo, no sólo tiene que ser portador de un significado, sino que además tiene que formar parte de un sistema, con lo que asoma la perspectiva estructuralista. Esta perspectiva queda clara en reflexiones como las siguientes: Lotman cree que todo lenguaje que sirva como medio de comunicación tiene que estar constituido por signos y tiene que estar regulado por unas reglas de combinación que hace que los signos formen una estructura. Es decir: un texto literario no es sólo una sucesión de signos en el intervalo de dos límites externos, un principio y un fin, sino un conjunto de signos con una organización interna jerárquica (en el sentido de que hay una dominante y elementos subordinados) que convierte al texto en un todo estructural. La inclusión o eliminación de un elemento en el texto implica una reestructuración de todos los elementos: la transformación del texto en un texto diferente.

Pero a esta perspectiva estructuralista Lotman añade una perspectiva semiótica al distinguir entre:

a) Estructura artística: es lo que los estructuralistas y los formalistas perseguían, el esqueleto de la obra, su arquitectura.
b) Comunicación artística: la dimensión comunicativa de una obra artística.

La estructura artística no es suficiente para que se produzca la comunicación artística, de modo que la literatura no puede definirse analizando simplemente las estructuras verbales (Lotman, 1982: 26). Pero la Semiótica de Lotman (y de la Escuela de Tartu) es una Semiótica de la cultura, pues afirma que para que podamos hablar de «texto literario» es necesario, no sólo que el texto en cuestión presente una estructura artística, sino también que en el contexto cultural en el que se inserta esté prevista la existencia del arte (hay culturas en las que no está prevista la existencia del código poético). El concepto de «literariedad» es una connotación sociocultural variable, pues depende de cada época y de cada cultura. Está claro que Lotman concibe el texto literario como signo cultural. Sigue así la línea de Mukarovski y su dicotomía entre *artefacto* y *objeto estético*.

La literatura no es sólo un código lingüístico, puesto que entran en ella también factores extralingüísticos, como son el proceso social de producción y el de recepción. Para Lotman, la recepción del texto como poético o no es algo que depende del efecto que el texto produce en la conciencia del sujeto lector, pero esto no anula la existencia de la estructura artística, que es algo objetivo y no puede depender de impresiones subjetivas. El hecho de que la «literariedad» dependa de épocas y de culturas no quiere decir que no pueda hablarse objetivamente de «estructuras poéticas» entendidas como un tipo especial de discurso con una disposición estructural propia que consigue unos efectos determinados en el lector. La pluralidad de interpretaciones de un texto literario se debe a causas inherentes al arte, por su complejísima codificación, y no a la arbitrariedad del lector o a las condiciones de recepción. Para entender a qué se refiere Lotman cuando habla de la «complejísima codificación» del arte hay que saber que, para este investigador, los lenguajes abarcan tres zonas: las *lenguas naturales*, las *lenguas artificiales* (lenguajes científicos, lenguajes convencionales, código de circulación, etcétera) y los *lenguajes secundarios* (estructuras de comunicación que se superponen al nivel de la lengua natural, como ocurre con el arte, el mito y la religión) (Lot-

man, 1982: 18, 20). De modo que «el arte es, desde un punto de vista semiótico, un *lenguaje secundario* y, como tal, un *sistema modelizante secundario*» (Talens, 1995: 32). Para entender bien a qué hace referencia este concepto es preciso tener muy claras ciertas cuestiones, como señala Jenaro Talens (1995: 32-34). Es preciso entender primero que una obra artística es siempre comunicativa, pero que cabe una doble posibilidad:

1. Que los elementos de base sobre los que se forma la obra sean comunicativos (caso de la literatura, que se forma sobre palabras, sintaxis, etc.).
2. Que los elementos de base no sean comunicativos (caso de la arquitectura o del diseño, por ejemplo, formados sobre materiales no comunicativos: materiales de construcción).

Tanto en un caso como en otro, la obra es una señal que debe ser interpretada, es decir, necesita de un receptor que entienda lo que se quiere decir o representar, de modo que el proceso de producción de sentido de una obra implica al receptor, que no es un simple punto de llegada, sino uno de los elementos del proceso. Es decir: el objeto artístico entra en un proceso de producción de sentido sólo si el receptor entiende lo que se quiere decir o representar mediante ese objeto artístico. Aunque hay que señalar aquí una peculiaridad del texto artístico destacada por Lotman: «ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura» (1982: 36). Estas diferencias en la interpretación de las obras artísticas son, para Lotman, un fenómeno absolutamente cotidiano y se debe «a causas orgánicamente inherentes al arte» (1982: 37). La obra ofrece al lector sólo «la información que necesita y para cuya percepción está preparado» (1982: 37).

Vemos, por tanto, cómo el arte debe ser concebido como una práctica social, y si alguien no entiende el contenido artístico de una obra es que no conoce el código correspondiente, pero toda obra artística presenta una voluntad de comunicación, y esto la sociedad lo da por supuesto y se acerca a las obras intentando comprenderlas. Todo texto es el resultado de convertir un material extrasemiótico en material semiótico, es decir, en el texto se organiza el material para que éste signifique y sirva para la comunicación. El texto convierte el caos en orden. Descodificar los elementos de base sobre los que se forma la obra —palabras, sintaxis, etc.— está al alcance de la mayoría de los miembros de una comunidad, pero la descodificación de la obra en un nivel ya no denotativo, sino connotativo (qué quiere decir la obra) es algo reservado a una minoría entendida (Talens, 1995: 33). Esto significa que la descodificación completa de una obra implica el conocimiento de los códigos que permitan la doble descodificación, la denotativa y la connotativa. Téngase en cuenta que la Semiótica parte de la base de que todo código, es decir toda organización de un sistema de signos, sirve a finalidades esencialmente comunicativas (Reis, 1989: 271). Piénsese que en una obra literaria el escritor construye su mensaje manipulando los elementos de modo que quede claro que el mensaje debe ser concebido como fundamentalmente connotativo.

Después de barajar estas ideas ya podemos ver qué significa que el arte es un *sistema modelizante secundario*. Es un sistema porque es un conjunto de signos que se combinan entre sí formando una estructura a partir de unas reglas determinadas. Es secundario porque el carácter artístico de su comunicabilidad se basa en el segundo nivel, el connotativo, que es el específicamente artístico, y no en el primer nivel, el denotativo. Y es modelizante porque, pese a estar construido sobre el modelo del funcionamiento de la lengua natural (sobre el modelo, no sobre la lengua natural en sí misma), no remite a él para su descodificación, sino que construye su propio modelo, tiene sus propias leyes (Talens, 1995: 34). Así lo explica Lotman:

> Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que con coincide con la lengua natural, sino que se superpone a ésta, significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios (1982: 34).

Resumiendo, Lotman considera que el lenguaje es un «sistema modelizante» y que el texto literario es el producto de, al menos, dos sistemas superpuestos, lo que lo convierte en un «sistema modelizante secundario», denominación que se refiere a sistemas de signos constituidos sobre el modelo de funcionamiento de las lenguas naturales (Fokkema/Ibsch, 1981: 61). Esto significa que el lector tiene que conocer el código de la lengua y, además, el código literario (las convenciones literarias: rasgos de género, por ejemplo). Si el receptor no conoce los códigos empleados por el emisor la descodificación o interpretación del texto no será posible (Fokkema/Ibsch, 1981: 61).

Las ideas de Lotman ponen el acento en el conocimiento del código que emisor y receptor deberían tener en común (ésa sería la situación ideal). Llega incluso a proponer una interesante dicotomía al respecto para explicar las periodizaciones de la historia literaria (Lotman, 1982: 38:

a) *Estética de la identidad*: presupone la identidad o casi identidad del código del emisor y el del receptor. Es la situación típica del folclore, de la Edad Media, del Clasicismo, etc.

b) *Estética de la oposición*: los códigos del emisor y del receptor difieren (Romanticismo, Realismo, Vanguardias, etc.).

Siguiendo la línea de las tesis Tinianov-Jakobson, y suscribiendo la afirmación de Mukarovski según la cual un texto literario tiene a la vez un carácter autónomo y un carácter comunicativo, Lotman considera necesario el estudio de la relación entre la estructura interna del texto y el contexto sociocultural, con lo que la Semiótica de la cultura señala la imprescincible conexión texto-contexto. En resumen: para Lotman, un texto literario es un signo que opera en un amplio contexto cultural. La Semiótica considera que hay que analizar la obra en tanto que texto y en tanto que hecho artístico, pues toda obra remite a una dimensión comunicativa, es decir, a un proceso de producción y a un proceso de recepción en un contexto determinado (Talens, 1995: 36). De este modo, lo que se ha denominado la Semiótica de la Cultura pone fin al divorcio entre aproximaciones intrínsecas y aproximaciones extrínsecas a la literatura (Lotman, 1982: 47-50).

Lotman define el texto a partir de tres características: un texto es *explícito* (se expresa por medio de signos definidos), un texto es *limitado* (tiene principio y fin) y un texto está *estructurado* (presenta una estructura como resultado de una organización interna en el nivel sintagmático). Al presentar estas tres cualidades, los signos de un texto entran en relación de oposición con signos y sistemas ajenos a la literatura, e incluso a veces sólo en relación con esos otros sistemas adquiere un texto significación. La situación del lector frente al texto es análoga a la situación de alguien que se propone jugar a un juego: se sabe que se está en una situación convencional, pero se juega a no saberlo. El lector sabe que se están dando simultáneamente dos sistemas de relaciones: el que actúa como material (la lengua natural) y el nuevo sistema creado por las convenciones literarias y por la ideología del escritor y otros aspectos culturales.

Al no intervenir exclusivamente el sistema de la lengua natural en la confección de un texto, éste se presta a la polisemia: según las convenciones de época y la ideología de los lectores y escritores, por ejemplo, se hará una lectura determinada del texto u otra. Esta pluralidad de posibles lecturas no ha sido formulada por Lotman como lo fue por Roland Bar-

thes en *S/Z*, que ofrecía más bien una puerta abierta a la arbitrariedad y mostraba así su escepticismo. Lotman afirma únicamente que los distintos aspectos socioculturales condicionan el significado —la semántica— de un texto. El proceso de producción de sentido (la semiosis) está condicionado por factores extratextuales (valores estéticos, económicos, ideológicos, etcétera), y esto se ve claro si primero invitamos a alguien a que dé su opinión sobre un texto del que no conoce apenas nada y luego repetimos la operación tras haberle informado de quién es el autor, a qué época pertenece el texto, en qué género se inscribe, qué estilo sigue, etc., pues la segunda vez todos estos elementos extratextuales pasan a contar en la apreciación estética y condicionan la interpretación. Esto significa que para explicar el proceso de producción de sentido no hay que atender sólo a los elementos del texto, sino también a la relación del texto con otros textos (anteriores o paralelos) y con aspectos extratextuales (Talens, 1995: 46). Así, un análisis semiótico completo tiene que abarcar estos tres aspectos:

1. Análisis de la formación semiótica del texto: cómo es organizado formalmente un texto para que tenga significado.
2. Análisis del proceso de producción de sentido: cómo es interpretado el texto por sus lectores, qué códigos hay que conocer para que sea posible la interpretación y qué condicionamientos extratextuales determinan el sentido que se le otorga al texto.
3. Relación del texto con el contexto en el que funciona.

Como señaló Charles Morris en 1938, una teoría semiótica abarca tres componentes: una sintaxis, una semántica y una pragmática (son los tres niveles de funcionamiento de los signos). Jenaro Talens aplica esta idea al análisis semiótico del texto artístico y presenta las siguientes reflexiones (1995: 47-59):

a) *Nivel sintáctico.* Se analizan las relaciones entre los signos. En literatura, su objeto de estudio es el del Estructuralismo literario: establecer un esquema de la composición (estructura) de la obra. Al analizar los textos concretos, en este nivel se estudian las funciones, las secuencias, la lógica de las acciones, los actantes, etc. En el nivel sintáctico, por tanto, se cuantifican e interrelacionan las partes fundamentales que estructuran el relato.

b) *Nivel semántico.* Se analizan cuestiones referentes al significado de los signos; es decir, se estudian las relaciones de los signos con el referente por ellos expresado. En el ámbito de lo literario se refiere al estudio de todo lo que crea sentido en el texto literario. Téngase en cuenta que la relación arbitraria entre significante y significado postulada por Saussure varía en el caso del signo literario, en el que ya no cabe hablar de convencionalidad, sino de motivación. Así, una estructura métrica, un procedimiento retórico, una relación entre actantes o cierta elaboración del tiempo serán significantes que tienen un significado motivado, buscado por el autor. Simplificando, se trata de encontrar el significado del texto, es decir, se trata sobre todo de ver cómo se articulan los niveles semánticos de un texto y analizar cuál es su coherencia y cohesión internas, para lo cual es preciso advertir cuál es el nivel que engloba a los demás. Para estudiar esto podemos acogernos a la teoría de Greimas, que siguió la línea de la Semiótica marcada por Lotman y en su trabajo *Semántica estructural* mostró una notoria preocupación tanto por la estructura como por el significado de los textos. El concepto más fructífero elaborado por Greimas fue el de *isotopía.* La isotopía remite —como se ha visto en un tema anterior— a un conjunto de categorías sémicas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia. En un texto pueden localizarse varias isotopías y eso explica en gran parte la pluralidad de lecturas, pero Greimas cree, como Lotman, que hay una objetividad del texto independiente de la recepción lectora. En este sen-

tido, tanto Lotman como Greimas combaten el relativismo absoluto del significado típico de las corrientes postestructuralistas. De todos modos, las isotopías dan cuenta de la coherencia del texto y nos conducen al tema (marcado por la isotopía dominante), pero no explican por qué el texto es un texto estético, no dicen nada sobre su belleza; sólo dicen sobre su contenido. Hay que dar un paso más y pasar de la denotación (lo que el texto dice) a la connotación (lo que representa o quiere decir), pues la coherencia de un texto artístico es obligadamente connotativa: la finalidad de la literatura es la formación de una nueva semántica no existente en la lengua natural.

c) *Nivel pragmático.* Estudia las relaciones que se establecen entre los signos, sus usuarios y el contexto en el que el signo es producido e interpretado. Pone en relación el signo con los sistemas culturales vigentes en el momento de emisión y recepción (es decir: relación del signo con la situación cultural, social e ideológica en que se utiliza). Hay que estudiar la relación autor-obra, la relación obra-lector y el contexto en el que tanto autor como lector llevan a cabo la práctica significante (codificación-descodificación). En la relación autor-obra se trata de concebir al autor como una función del texto, es el lugar desde el que se habla, es quien organiza el material otorgándole coherencia, pero no tenemos que buscar la intención del autor empírico porque no podemos olvidar la ficcionalidad: no hay que confundir al autor con el narrador ni al yo poético con el poeta. Un escritor puede estar comprometido políticamente y que su obra no refleje ese compromiso, de modo que nos equivocaríamos si intentásemos leerlo desde su posición ideológica. Según Jenaro Talens, esa función-lugar que es el autor posee tres características:

- Trata de organizar un mundo imaginario otorgándole coherencia.
- Intenta trascender lo concreto individual, es decir, intenta ir más allá del contexto artístico y social en el que se inserta su obra, pero no para evadirse, sino para cuestionar esos contextos.
- Busca el placer estético, que es la característica específica del arte.

Hay que tener en cuenta que un autor mantiene con su producción una doble relación, como productor y como receptor crítico (de ahí que existan correcciones, reelaboraciones, etc., pues el autor, tras leerse, quiere hacer algunas rectificaciones). En la relación completa autor-obra-receptor hay que prestar atención a tres cuestiones.

La ventaja del método semiótico de Lotman es que sirve lo mismo para analizar la estructura literaria interna y las relaciones externas entre el texto y el contexto sociocultural. La Escuela de Tartu sigue una evolución que va del Estructuralismo dinámico de Mukarovski (que al incorporar la dimensión dinámica del signo —y al romper, por tanto, con la idea estructuralista de que el signo tiene una significación estable— sienta las bases para los estudios semánticos del texto literario) a una Semiótica de la cultura que se nutre de varias disciplinas (hay que realizar investigaciones histórico-culturales y sociológicas). Por tanto, es evidente la evolución desde el Estructuralismo inmanente (que no tiene en cuenta las relaciones extratextuales) a un enfoque estructural-semiótico (que atiende sobre todo a relaciones contextuales).

Se ve claramente la línea de continuidad entre Mukarovski y Lotman, o entre la Escuela de Praga y la Escuela de Tartu, pues ya Mukarovski trasladó el punto de interés de los estudios del nivel sintáctico (en el que se situaba el Formalismo) a los niveles semántico y pragmático de la Semiótica. Es decir, el estructuralismo de la Escuela de Praga analiza la relación de los signos con la realidad que representan (nivel semántico) y además estudia el arte dentro de su contexto social (nivel pragmático) y se aleja así del Formalismo para acercarse a la Semiótica.

En el Estructuralismo francés es difícil distinguir entre Estructuralismo y Semiótica porque se mueven ambas sobre todo en un nivel sintáctico y están muy apegadas a la base lingüística.

9.3. El semanálisis de Julia Kristeva y la Teoría Semiótica de Umberto Eco

Apoyándose en el conocimiento de la Semiótica soviética, la búlgara afincada en Francia Julia Kristeva —destacada integrante del grupo de investigadores vinculados a la revista francesa *Tel Quel*— propone, ya desde 1969, una nueva ciencia, el *semanálisis*, que viene a ser «una mezcla de lingüística, de psicoanálisis y de marxismo» (Gómez Redondo, 1996: 267). En realidad, el semanálisis se plantea como una nueva Semiótica que trata de comprender cómo se produce el sentido en una determinada práctica significante. Para Kristeva, la literatura es una práctica semiótica particular, y para analizar las obras literarias utiliza las nociones de *feno-texto* y *geno-texto*, extraídas del generativismo soviético. Con el concepto de feno-texto se alude a la superficie fenoménica, a la estructura aparente del texto, mientras que el geno-texto remite a un nivel abstracto en el que tiene lugar la operación con la que se genera el feno-texto, es decir, es el lugar de la elaboración profunda de la obra (Kristeva, 1974). Así, el geno-texto o texto profundo adquiere especial relevancia en el momento de analizar la sobredeterminación inconsciente de los signos que se manifiestan en la estructura lingüística del feno-texto, una sobredeterminación que puede ser considerada en una perspectiva individual —que envía al subconsciente del escritor— o bien en una perspectiva colectiva —que remite a un contexto sociológico concreto—, pues en ambos casos se desvelan ciertas condiciones de gestación o, como dice Carlos Reis, ciertos «mecanismos de incubación» del texto literario (1981: 70). En *El texto de la novela* (1970), Kristeva parte de estas reflexiones para hablar de la «estructura de transformación» del discurso novelesco. Escribe en este trabajo:

> Cuando definimos el texto novelesco como una transformación se trata, en primer lugar, de un método de lectura y de interpretación. El texto de la novela puede ser, sin duda, objeto de múltiples lecturas. Una de ellas, la más corriente, es la lectura «lineal» [...] la otra lectura, transformacional, consistiría en leer el texto novelesco como la trayectoria de una serie de operaciones transformacionales, lo que supone que: *a*) cada segmento es leído a partir de la totalidad del texto y contiene la función general del texto; *b*) se accede a un nivel anterior a la forma acabada bajo la que el texto se presenta en definitiva, es decir, al nivel de su generación como una infinidad de posibilidades estructurales (1974: 23-24).

Siguiendo la denominación utilizada por Carlos Reis en *Fundamentos y técnicas del análisis literario* (1981: 51-97), podría decirse que las cuestiones referidas a un *nivel subtextual* —el de los factores de orden socio-ideológico y de orden psicoanalítico «subyacentes y latentes con relación al nivel textual»—, tienen que ser examinadas en una dimensión temporal prefigurativa. Es en *La révolution du langage poétique* (1974) donde Kristeva acude más decisivamente al psicoanálisis como forma de conocer una realidad que la conciencia unificada en la que se ha asentado la cultura occidental impedía ver (Gómez Redondo, 1996: 271).

Otro autor importante en la tarea de desvelar todas las posibilidades de la ciencia de las significaciones culturales es Umberto Eco, cuya obra se caracteriza por «una valoración continua del texto como producto sígnico, integrado en otra serie de sistemas significantes de los que depende tanto su sentido como su dimensión estética» (Gómez Redondo, 1996: 272). Ya

en 1968 publica Eco una «Introducción a la semiótica», subtítulo de su obra *La estructura ausente*. Dice allí Eco: «la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los procesos culturales hay unos *sistemas*; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje» (1989: 33). A Eco le interesa reflexionar especialmente sobre el *universo del sentido* «cuantificable —afirma— en términos de connotación y denotación», y para ello presenta conceptos como el de situación —que «se presenta como un contexto extrasemiótico que determina la elección de un código con preferencia a otro»— y el de «conjunto de patrimonio del saber que permite al destinatario elaborar las valoraciones y las selecciones correspondientes» (1989: 64). Las coincidencias con Lotman —sobre todo con el concepto de «sistemas modelizadores secundarios»— son evidentes en reflexiones de este tipo:

> Así pues, podemos establecer que existe un código denotativo básico sobre el cual se construyen otros códigos menores, con frecuencia opcionales (y que hemos llamado connotativos), los cuales se han de considerar como *subcódigos* (1989: 64).

Los signos que integran esos códigos y subcódigos son precisamente el objeto central de la Semiótica, que los investiga concibiéndolos como fuerzas sociales. La literatura es vista por Eco como un *supercódigo*, «ya que aparece como un proceso generador de significados adicionales, mediante la convergencia de varios códigos en un producto particular como es la obra» (Gómez Redondo, 1996: 274).

Por otra parte, para Eco el mensaje estético es «un mensaje ambiguo y autorreflexivo, con unos significantes que adquieren significados por una interacción contextual (que fuerza que ese significado entre en conexión con una múltiple red de interpretaciones)» (Gómez Redondo, 1996: 273). Para poder valorar las modificaciones que se producen en los sistemas sígnicos es preciso conocer el comportamiento dinámico del signo, y esto es lo que trata de hacer Eco en su *Tratado de Semiótica general* (1976). En esta obra, además, Eco deja muy claro que el ámbito de la Semiótica es el ámbito de la cultura, realidad que surge de la suma de todos los textos, y, así, esta disciplina pasa a ser vista como una teoría del conocimiento del mundo.

9.4. Conclusiones a la Semiótica Literaria

El enfoque semiótico no se opone al Formalismo ni al Estructuralismo, sino que es más enriquecedor: tras el estudio formal-estructural (estudio de los procedimientos estilísticos y de las relaciones entre los elementos de las obras) hay que realizar un estudio del significado, para lo cual hay que reivindicar, no sólo un nivel semántico, sino también un nivel pragmático. Si se incorpora semántica y pragmática es porque la Semiótica concibe la obra como un instrumento de comunicación y, por tanto, es portadora de una información que hay que saber interpretar. Para captar el significado de una obra literaria no hay que dominar únicamente el código lingüístico que nos conduce al valor denotativo-referencial del signo, sino que hay que conocer otros códigos y subcódigos culturales que nos conducirán al nivel de la connotación y por tanto llegaremos así a comprender el significado de la obra. El código de la lengua muestra los significados denotativos, y un subcódigo es un código más restringido o especializado que implica un uso específico de la lengua (una jerga, por ejemplo) y permite descifrar los significados connotativos. Esto significa que hay que plantearse la investigación de los distintos códigos y subcódigos que integran la estructura del texto. Hay que tener en cuenta que una obra literaria es un sistema peculiar de signos, es decir: la literatura posee su propio lenguaje, que no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a ésta

y, por tanto, esto implica que la literatura posee su propio sistema de signos y de reglas de combinación de éstos.

La Semiótica estudia todos los fenómenos de comunicación como el paso de una información desde un emisor a un destinatario, por tanto hay que establecer un método de análisis que abarque el estudio de todos los factores que entraña formar parte del circuito comunicativo: emisor, código, mensaje, referente, canal, receptor y contexto.

10. Retórica y Neorretórica

10.1. El resurgimiento de la Retórica

La estrecha relación existente entre Retórica y Poética —que se concreta en un continuo «trasvase de conceptos y modelos de la una a la otra» (Asensi, 1998: 122)—, justifica, y hasta exige, que se inserte un capítulo dedicado a resumir los principios fundamentales del sistema retórico clásico en una historia de la crítica literaria. Dónde ubicar dicho capítulo es ya una cuestión de preferencias (siempre y cuando se respete una cierta coherencia, por supuesto). Podría haberse optado por hacer que la exposición sobre Retórica apareciera con inmediata anterioridad al desarrollo del tema referido a las teorías poéticas en Roma porque la ya de por sí estrecha vinculación entre Retórica y Poética se agudiza notoriamente en el pensamiento latino, hasta el punto de que conocer los principales conceptos del sistema retórico deviene a todas luces indispensable para comprender bien el tipo de crítica literaria practicado en la época. Sin embargo, finalmente se ha optado por hablar del sistema retórico en el momento en el que este sistema experimenta un notorio resurgimiento gracias al renovado interés que suscita en algunos de los más destacados teóricos del siglo XX. Es el momento de la denominada «Neorretórica», término inspirado en el título de la obra de Ch. Perelman y Olbrechts-Tyteca *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (1958).

Según ha explicado Pozuelo Yvancos, «el adjetivo *nueva*, a modo de subtítulo, tenía un sentido neto de ligazón con la antigua tradición», de modo que «la paradoja estriba en que nueva retórica no antepone pues el adjetivo sino como reinstauración de la antigua retórica, de modo que *nueva* tiene un sentido de nuevamente y no, como cabría pensar, de algo opuesto a la vieja doctrina retórica griega» (1988: 182). El libro al que hace referencia Pozuelo Yvancos viene a encabezar la línea de estudios de la Escuela de Bruselas. En un sentido contrario a la dirección de esta escuela —que se centra sobre todo en la lógica jurídica— se desarrolló hacia la segunda mitad de la década de los sesenta, y proyectándose hasta bien entrada la década de los setenta, una segunda tendencia neorretórica que nace en el seno del Estructuralismo «con intereses marcadamente formalistas y se propone *nueva* frente a la vieja tradición escolar de la retórica especializadamente filológica» (Pozuelo Yvancos, 1988: 183). En esta segunda Neorretórica destacan sobre todo autores franceses o vinculados al Estructuralismo francés, como es el caso de Jean Cohen, Tzwetan Todorov, Gérard Genette y el Grupo de Lieja. Curiosamente, el principal problema de esta línea de investigación lo señaló uno de sus representantes, Gérard Genette, que reconocía que se estaba proponiendo equivocadamente una Neorretórica limitada a la *elocutio* y, más concretamente aún, a los tropos y figuras, hasta derivar prácticamente en una teoría de la metáfora. El caso más evidente de esta limitación, que suponía un grave atentado contra el edificio general de la Retórica, viene representado por la *Retórica General* (1970) del Grupo de Lieja, obra que es, en esencia, un inventario, una exposición detallada de las distintas figuras retóricas. Los mismos representantes del grupo reconocieron que su retórica de las figuras distaba mucho de ser una Retórica general (García Berrio, 1994: 199).

Una tercera tendencia de la Neorretórica ha surgido precisamente como reacción contra esa imagen tan cercenada que las versiones más formalistas habían divulgado del sistema retórico. El intento, esta vez, es el de configurar una auténtica Retórica General —o, como quiere Pozuelo Yvancos, una Retórica General Textual—, que aproveche las investigaciones clásicas como las llevadas a cabo por Heinrich Lausberg, con clara voluntad de reexhumación de la ciencia retórica, pero que integre los resultados de estos estudios «dentro de los esquemas de las modernas disciplinas del discurso» (García Berrio, 1994: 198). Es decir, se trata de reconocer «la posibilidad de una fructífera ayuda de las categorías y los paradigmas analítico-interpretativos de la Retórica» (García Berrio, 1994: 198). Para que esta colaboración pueda llegar a darse de manera efectiva resulta indispensable, lógicamente, reconstruir el complejo sistema de la Retórica clásica.

10.2. El sistema retórico clásico

La antigua Retórica distinguía cinco fases en la producción y emisión del discurso retórico: *inventio* (búsqueda y selección de argumentos), *dispositio* (estructuración y distribución de los materiales temáticos en el discurso), *elocutio* (elaboración lingüística del discurso), *memoria* (técnicas de memorización) y *pronuntiatio* o *actio* (exposición oral). Con anterioridad a estas cinco operaciones tenía que producirse otra, la *intellectio*, que remite al grado de conocimiento que tenía el orador sobre la materia a tratar en su discurso, sobre la situación que se le planteaba y sobre el grado de credibilidad del punto de vista que tenía que defender (Lausberg, 1993: 27). Pese a constituir el punto de partida de la producción textual, no suele aludirse a esta operación en los tratados retóricos, acaso —como ha apuntado Francisco Chico Rico (1988: 93)—, porque se prefiere ampliar el campo de la *inventio* para incluirla en él; sin embargo, parece conveniente tenerla en cuenta porque permite comprender mejor el reto que se le planteaba al orador. Pues en la medida en que se le suponía una «disponibilidad universal» (Lausberg, 1993: 27), una dilatada capacidad de comprensión que abarcaba cualquier materia, era preciso que llevara a cabo un riguroso examen de la *causa* antes de proceder a la elaboración del discurso retórico con el que tenía que demostrar su eficacia persuasiva. La *intellectio* se concreta, por tanto, en un análisis del *status*, el estado de la cuestión, y, como señala Tomás Albaladejo, «es la operación motriz del proceso retórico, pues impulsa el desarrollo de las demás operaciones de éste y ofrece al orador los datos para la estrategia discursiva global y para las relativas a cada una de las operaciones subsiguientes» (1989: 70).

Todas estas fases de elaboración discursiva estaban subordinadas a una finalidad práctica muy concreta que debe ser entendida en el marco de las democracias griegas: la persuasión del oyente en las plazas públicas. Pero el sistema de la Retórica estaba constituido por un exhaustivo *corpus* teórico, algunas de cuyas partes coincidían en gran medida con los intereses de otras disciplinas, fundamentalmente con los de la Poética y la Filosofía. Estas coincidencias se explican, en esencia, por el hecho de que ciertas partes de la Retórica —*intellectio* e *inventio*, sobre todo, pero también la *dispositio*— se mueven en el ámbito de los pensamientos o ideas, es decir, en el ámbito de la *res*, y, por tanto, se establecen evidentes zonas de contacto con la Filosofía; pero, a la vez, *inventio*, *dispositio* y *elocutio* son, como indicó Lausberg, «partes poiéticas en el dominio del idioma» (1980: 87), de modo que la conexión entre Poética y Retórica es también evidente. La Poética era en el sistema clásico la ciencia que estudiaba las obras de arte verbales caracterizadas por ser ficticias, y como la Retórica se ocupaba también de construcciones verbales, aunque fuera con otra finalidad, llegaron a producirse interferencias y contaminaciones entre ambas disciplinas. Se produjo pri-

mero una retorización de la Poética, pues para conseguir la mayor expresividad posible y embellecer el discurso poético, la Poética tomó prestada de la Retórica los recursos expresivos denominados figuras retóricas y tropos, ubicados —como luego se verá— en la *elocutio* y, más concretamente, en el *ornatus*. Pero la Retórica fue perdiendo progresivamente su condición inicial de ciencia de la persuasión —sólo concebible en el marco de las democracias griegas— y fue centrándose cada vez más en la elegancia literaria, de modo que se produjo también, en una segunda fase, una poetización de la Retórica.

Por encima de delimitaciones exactas que indiquen rigurosamente el grado de afinidad que mantenía la Retórica con otras artes, ya sean artes *prácticas*, *poiéticas* o *teóricas*, lo que sin duda ponen de manifiesto los muchos puntos de contacto que podrían señalarse es la riqueza, amplitud y profundidad del sistema teórico de la Retórica antigua. De hecho, se tiene a veces la sensación de que muchos de los considerados logros en las modernas investigaciones literarias son únicamente el fruto de haber recuperado conceptos que ya estaban anunciados en el sistema retórico. Por ejemplo: Lausberg ha explicado cómo en el sistema de la Retórica clásica se planteaba el concepto de la «vivencia de alienación», entendiendo por alienación «el efecto anímico que ejerce sobre el hombre lo inesperado», de modo que a este concepto «se contrapone la vivencia de lo habitual, cuya forma extrema es el fastidio *(taedium, fastidium)*» (Lausberg, 1993: 57-58). El orador capaz de conseguir en su público un alto grado de alienación, explica Lausberg, se distinguía por su audacia. No es difícil apreciar la afinidad que existe entre estas ideas y las manejadas por los formalistas rusos, entre quienes hay que buscar el origen del concepto de *desautomatización*. En lugar de «alienación», los formalistas hablaron de «extrañamiento», pero la esencia era la misma, se trataba de subrayar en el ámbito de la recepción artística el efecto provocado por la presencia de lo imprevisible.

Además de la división correspondiente a las *partes artis* —*intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio* o *actio*—, el sistema de la Retórica clásica incluía la división de las *partes orationis*, las partes del discurso, que, de acuerdo con la opinión más extendida, quedaban reducidas a cuatro: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Conviene detenerse un momento en ellas.

El *Exordium* es la parte inicial del discurso retórico. Su finalidad es la presentación de la causa ante el destinatario, tratando de captar su atención *(attentum parare)* y de crear en él una predisposición favorable *(benevolum parare)*. Para ello, conviene facilitar la comprensión del asunto *(docilem parare)* realizando una enumeración concisa de los temas que van a tratarse en el discurso. Pueden distinguirse dos tipos de *exordium* de acuerdo con el grado de interés que el orador tenga en la causa que se ha propuesto defender: *insinuatio* (modalidad especial de *exordium* que suele emplearse cuando la causa ofrece escaso interés o es difícil de defender) y *proemium* (es la realización normal del *exordium*). En esta última modalidad, el orador insiste en la importancia de la causa que va a defender y lo hace tratando de evitar que su público caiga en el aburrimiento *(taedium)* o acabe desinteresándose *(fastidium)* por la intrascendencia del asunto tratado *(genus humilis)*.

La *Narratio* consistía en la exposición de los hechos que constituyen la causa, con el fin de que el destinatario dispusiera desde un principio de los datos fundamentales para poder seguir sin dificultad el hilo del discurso.

La *Argumentatio* es la parte esencialmente dialéctica del discurso, la parte más decisiva. Se dividía a su vez en: *Probatio* (presentación de las pruebas pertinentes a la utilidad de la *causa*) y *Refutatio* (destrucción o disolución de los argumentos contrarios). Dentro de la *Probatio* podían distinguirse, fundamentalmente, tres tipos de pruebas *(probationes)*: signos *(signa)*, argumentos *(argumentum)* y ejemplos *(exempla)*.

La *Peroratio* es la parte final. El orador recoge todo lo tratado en la *argumentatio* y presenta una conclusión que tiene como objetivo conseguir que el juez emita un fallo favorable.

Aunque no haya unanimidad entre los críticos, tradicionalmente las partes del discurso suelen incluirse, o bien en el nivel de la *inventio* o bien en el de la *dispositio*. Y si no hay unanimidad crítica es debido a la dinamización que caracteriza la totalidad del discurso retórico, que hace difícil precisar el límite entre las distintas fases de su elaboración. Una propuesta interesante es la que hace Tomás Albaladejo al localizar las partes del discurso doblemente en el nivel de la *inventio* y en el de la *dispositio* (1989: 73-82).

Volviendo ahora a las *partes artis*, es común marcar una distinción entre operaciones constituyentes de discurso —*inventio, dispositio* y *elocutio*—, y operaciones no constituyentes de discurso (*intellectio, memoria* y *pronuntiatio* o *actio*). Las tres primeras remiten tanto a un plano referencial como a un plano intratextual y son la base de la clásica diferenciación entre las diversas secciones constitutivas del discurso literario: temática, estructura, configuración lingüística. Del segundo grupo, *memoria* y *actio* remiten a las actividades de memorización y actualización comunicativa, de modo que deben ser entendidas como fases de enunciación del discurso y, por tanto, están estrechamente vinculadas a la finalidad persuasiva de la Retórica.

Plantearlo en estos términos resulta sin duda didáctico, pero conviene hacer alguna salvedad para evitar una simplificación excesiva que llevaría a concebir equivocadamente la *Tejné retoriké* como una serie de fases de elaboración sucesivas. Esta malinterpretación está tan extendida que a menudo ha hecho perder de vista la riqueza de las interrelaciones entre las distintas operaciones retóricas, y precisamente por ello ha sido denunciada ya por varios autores que proponen una distinción entre teoría y praxis, es decir, entre una concepción teórica de las operaciones retóricas y la realidad de la puesta en práctica de estas operaciones. En el primer nivel, el teórico, la compartimentación temporal —que ya Cicerón presentaba en su *De oratore*— se justifica por una finalidad pedagógica, mientras que en el segundo nivel, el que se corresponde con la realidad de la comunicación retórica, «prima el eje de la simultaneidad de operaciones —como asegura Pozuelo Yvancos— sobre la imagen de sucesividad» (Pozuelo Yvancos, 1992: 162; Chico Rico, 1988: 44, 54-57). Las distintas operaciones retóricas se implican mutuamente y no pueden ser concebidas ni como compartimentos estancos totalmente independientes ni como fases sucesivas que se ciñen a un orden riguroso. La realidad es bastante más compleja: la Retórica debe ser concebida como un conjunto de operaciones que están interrelacionadas en aras de un principio cohesionador —el *aptum o decorum*— y que tienen como finalidad última la producción, memorización y exposición oral y gestual de un discurso destinado a conseguir un efecto persuasivo en los posibles destinatarios. Sobre este último punto, cabe añadir además que los medios de persuasión sólo se emplean cuando se tratan, no verdades absolutas, sino cuestiones opinables, de ahí que Retórica y Dialéctica tengan mucho en común (A. Blecua, 1998: 12). Por otra parte, el modo de persuadir determina los distintos géneros del discurso postulados por Aristóteles: el género judicial, el género deliberativo y el género demostrativo o epidíctico (Asensi, 1998: 151-152).

La finalidad del género judicial era acusar ó defender a alguien sobre hechos ocurridos en el pasado delante de un auditorio constituido por jueces y jurados. El género deliberativo perseguía otro objetivo: aconsejar o desaconsejar sobre un hecho determinado. Es el género propio del foro político donde se toman decisiones importantes para el futuro de la comunidad (se promulgan leyes, se habla de los impuestos, de las guerras, etc.). En cuanto al género demostrativo o epidíctico, se refiere al presente y persigue la alabanza o el vituperio. Este discurso se pronuncia ante un público que decide sobre la belleza del resultado final (Castillo, 1974: 238).

Hechas estas aclaraciones, conviene detenerse ahora en el examen de las tres *partes artis* que mayor interés tienen para mostrar ciertas semejanzas entre un discurso retórico y un discurso literario: la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

10.2.1. *Inventio*

Como se ha apuntado ya, supone ésta la primera fase de elaboración del discurso y, según explica Lausberg, consiste en «la búsqueda de las ideas *(res)* adecuadas a la materia» (1993: 32). Se trata, por tanto, de una operación que cabe ubicar en un nivel semántico-extensional, en la medida en que remite al conjunto de los elementos referenciales posibles del discurso. Un posterior proceso de intensionalización formaliza lingüísticamente la realidad referencial seleccionada, incorporándola al ámbito contextual (Albaladejo, 1998: 65-67). La *inventio* es, pues, una fase de selección temática que, tal y como señaló Roland Barthes, «remite menos a una invención (de argumentos) que a un descubrimiento»; es decir, se trata de «una noción más *extractiva* que *creativa*» porque, para una mentalidad retórica, «todo existe ya, sólo hace falta encontrarlo» (1974: 44). Redundando en esta idea, Lausberg señala cómo «los pensamientos apropiados para el discurso existen ya como *copia rerum* en el subconsciente o preconsciente del orador y necesitan sólo ser evocados por una hábil técnica de recuerdo y ser mantenidos despiertos, en lo posible, mediante el ejercicio permanente» (1993: 32). Esta preexistencia de una temática que hay que buscar o evocar remite sin duda a la presencia, dentro del sistema retórico, de los *loci communes*, el arte de los *topoi* (la Tópica) que, como explicó Curtius, remite a «toda una serie de argumentos para los casos más variados» (1989: 108).

Originariamente los *loci* no se identificaban con los argumentos mismos, sino con una especie de compartimentos en los que estaban repartidos estos argumentos; eran formas vacías que podían llenarse con cualquier tema, pero pronto cada compartimento tendió a llenarse siempre de un mismo contenido, dando lugar a continuas repeticiones, y de este modo surgieron los tópicos como «una reserva de estereotipos, de temas consagrados» (Barthes, 1974: 57). Debido a esta evolución, la *inventio* pasó a ser concebida como un inventario de lugares comunes al que el orador podía acudir para buscar los elementos referenciales de su discurso, de ahí que Pozuelo Yvancos propusiera investigar esta parte de la Retórica en su noción de «depósito de temas» (1988: 207). Luisa López Grigera ha esbozado una panorámica bastante completa de los posibles lugares —*loci*— a los que podía acudir el orador o el escritor, y sus palabras pueden ser aplicadas tanto a la época clásica como al concepto que de la *inventio* retórica se tenía en el Renacimiento; así, explica cómo los argumentos «se podían sacar de las cosas —de la realidad verdadera o imaginada como verdadera—, o de los autores; esto es, del cúmulo de saberes que poseía el que preparaba el discurso, y de las notas que en sus incontables lecturas había ido tomando, o de las *fuentes* que para ello debía saber manejar: grandes repertorios de temas, de apotegmas y de sentencias» (1994: 21). Los argumentos, las ideas, el ámbito de la *res*, en definitiva, estaba elaborado de antemano, y la tarea del orador consistía en demostrar su habilidad escogiendo oportunamente las ideas más útiles y con un mayor grado de credibilidad para defender con éxito la *causa* ante el juez. Sin embargo, como ha explicado Lausberg, «el general estado preparado de los pensamientos que hay que buscar no excluye una originalidad *(ingenium)* del orador y del artista» (1993: 33). En efecto, todo orador sabía que contaba con un interesante margen de originalidad debido a que cualquier decisión tomada tanto en la constitución como en la ejecución de su discurso estaba subordinada a una finalidad práctica muy concreta que debe ser entendida en el marco de las democracias griegas: la persuasión del oyente en las plazas públicas. Si la finalidad era convencer, el orador tenía que ser un buen estratega y configurar su discurso de modo que el objetivo último fuera alcanzado con la mayor eficacia posible. Desde un punto de vista teórico, corresponde al ámbito de la *intellectio* planear la estrategia discursiva que se llevará a cabo con las operaciones subsiguientes, de modo que esta primera operación retórica, o, como algunos prefieren, pre-operación (Chico Rico, 1988: 93), esta-

blece los parámetros de carácter pragmático que habrán de seguir el resto de operaciones y, en consecuencia, también a ella debemos asignar el primer embrión de originalidad que luego se materializará o no en el discurso. El tema seleccionado no podía resultar original, pero sí la estrategia discursiva seguida; de manera que tanto la estructuración de los hechos en el discurso como las palabras escogidas para referirlos cobraban una especial relevancia. *Dispositio* y *elocutio*, por tanto, se convertían en las *partes artis* constituyentes de discurso que mejor permitían medir el grado de originalidad obtenido.

Parece claro que si lo único que el orador clásico tenía que hacer en la primera fase de elaboración discursiva era encontrar en el inventario de lugares comunes el referente adecuado para cada discurso, no puede pretenderse que una selección operada sobre una lista de tópicos preestablecidos pueda resultar original. Lo que sí puede resultar es más o menos acertada, y precisamente por ello Curtius destacó el papel fundamental que en la operación de *inventio* desempeñaba la *excogitatio*, es decir, el hallazgo que hace el orador del referente adecuado —de acuerdo con la idea de *aptum* o *decorum*—, entre los muchos posibles. De hecho, se refería a la *inventio* precisamente como «ciencia del hallazgo» (1989: 106). Si de originalidad se trata, pues, parece claro que en un discurso retórico no son los elementos temáticos los que pueden llegar a proporcionarla. Lo que, por supuesto, no significa que no pueda llegarse a ella por otros caminos. De hecho, ya los tratados de retórica medievales —según ha explicado Antonio García Berrio— intentaban combatir el agotamiento en la originalidad temática ofreciendo como alternativa «una rica casuística de pautas estructurales en la organización de piezas del discurso», es decir, haciendo recaer el ámbito de la originalidad en el nivel de la *dispositio* y consiguiendo así, a fuerza de perseguir la novedad exprimiendo el ingenio, un alto grado de complejidad textual en algunos géneros concretos, como los sermones y las cartas (1978: 260-262).

10.2.2. *Dispositio*

Entre los temas escogidos para la constitución del discurso, que remiten al nivel de la *inventio*, y la formulación lingüística de estos temas, que cabe ubicar en el nivel de la *elocutio*, hay que considerar una fase intermedia en la elaboración del discurso retórico: la *dispositio*. Esta operación retórica remite a la organización, estructuración y distribución en el interior del texto de los materiales temáticos seleccionados en la *inventio*.

La dinamización que caracteriza el proceso de elaboración del discurso retórico —Roland Barthes habló de «la máquina de la retórica» (1974: 42-44)— hace que tengamos que concebir la *tejné rhetoriké* como una serie de operaciones que entran en funcionamiento progresivamente, y el lugar privilegiado que ocupa la *dispositio* en esta estructuración progresiva, en medio de las otras dos partes constituyentes de discurso, hace que esta operación retórica abarque a la vez los materiales correspondientes a la *inventio (res)* y los correspondientes a la *elocutio (verba)*, de ahí que Lausberg la defina como «la elección y ordenación favorables, en el discurso concreto, de los pensamientos *(res)* de que dispone el orador en la *copia rerum*; de las formulaciones lingüísticas *(verba)*, de que dispone en la *copia verborum*, y de las formas artísticas *(figurae)* de que dispone en la *copia figurarum*» (1993: 37-38). Parece claro, pues, que la *dispositio* afecta a la distribución de todos los elementos integrantes del discurso; «penetra —explica Lausberg— en la totalidad de la obra de arte y en cada una de sus partes, hasta la frase aislada, hasta el más pequeño grupo de palabras, hasta el sonido aislado» (1993: 40). Analizar la *dispositio* de un discurso supone, pues, analizar la distribución en el interior del discurso de todos y cada uno de los elementos que lo integran.

Tomás Albaladejo concibe el paso de la *inventio* a la *dispositio* como un «proceso de conversión de la extensión en intensión», puesto que los materiales que en el nivel de la *inventio* constituyen el conjunto referencial externo al texto, se convierten, por una maniobra de intensionalización, en elementos sintácticos conectados entre sí en el interior de aquél (Albaladejo, 1989: 75). La intensionalización es, por lo tanto, un proceso de construcción que hace que los elementos del referente —escogidos en la fase de la *inventio*— cristalicen en el discurso. O si se prefiere: que hace que se pase de la semántica a la sintaxis. Aunque para asimilar la *dispositio* a una sintaxis tenemos que partir, como propone Pozuelo Yvancos, de un concepto bastante amplio de sintaxis en el que quepan también una semántica y una pragmática, pues, debido al lugar intermedio que ocupa la *dispositio* en el proceso de elaboración del discurso, esta operación retórica está estrechamente conectada con las demás *partes artis*. Precisamente por esta razón conviene no limitar la *dispositio* a una descripción de la estructura textual y tener una visión más amplia del verdadero campo de acción de esta parte de la Retórica, hasta concebirla como una fase constructiva o constitutiva del discurso en la que la intencionalidad del orador desempeña un papel determinante. Se trata, por tanto, como ha subrayado Pozuelo Yvancos, de «una parte afectada de lleno por la Pragmática» (1988: 204).

La organización llevada a cabo en la *dispositio* está regida por el principio del *decorum*, en virtud del cual se adecua el referente de la *inventio* a la intención comunicativa del orador, a su «estrategia de actuación sobre el oyente-lector» (Pozuelo Yvancos, 1992: 167), lo que confiere a la *dispositio*, como acabamos de ver, una dimensión pragmática. De hecho, en el nivel de la *dispositio* debe privilegiarse lo que Lausberg llama la «voluntad semántica» del discurso, íntimamente vinculada al planteamiento *(consilium)* del orador, y que cabe situar en lo que, según Lausberg, debe ser considerado como *dispositio* externa (1993: 37-39).

10.2.3. *Elocutio*

Según Lausberg, «la *elocutio* es la expresión lingüística *(verba)* de los pensamientos *(res)* hallados en la *inventio*» (1993: 61). Así, esta operación retórica nos remite a la configuración verbal del discurso, de modo que hacia ella, como explica Tomás Albaladejo, «confluye la energía retórica de construcción textual iniciada con la *inventio* y continuada con la *dispositio*» (1989: 117). Con la *elocutio*, por tanto, se cierra el proceso de elaboración del discurso y, tras ella, se inician las operaciones retóricas correspondientes a la memorización y a la exposición oral: *memoria* y *pronuntiatio* o *actio*. Es decir: finaliza el proceso que afecta al enunciado y comienza la fase de la enunciación.

Los niveles de la *dispositio* y de la *elocutio* presentan una estrecha conexión entre sí, puesto que ambos forman conjuntamente el discurso retórico, mientras que la *inventio*, como hemos visto antes, es el nivel del referente de este discurso. La *dispositio* somete el material seleccionado en la *inventio* a una organización textual y, en consecuencia, supone un nivel de macroestructura, mientras que la *elocutio*, en tanto que manifestación lingüística, deviene la culminación del proceso discursivo y remite a un nivel de microestructura, es decir, a la superficie textual, al plano del significante. La mayor relevancia que la *elocutio* adquirió con respecto a las otras en el Renacimiento queda justificada por la evolución que señala Luisa López Griera al recordar que «cuando en la segunda mitad del siglo XVI se produjo la escisión de la vieja Retórica por influjo de Petrus Ramus, la invención y la disposición pasaron a formar parte de la Dialéctica, mientras que a la Retórica sólo le quedó el capítulo de la elocución como su único ámbito» (1994: 23). En realidad, como ha señalado Gérard Genette en un artículo significativamente titulado «La Retórica limitada», ya desde principios de la Edad

Media la retórica del *trivium* «se ve rápidamente confinada en el estudio de la *elocutio*, de los adornos del discurso, *colores rhetorici*» (1989: 24). Y es que, de hecho, al trazar el recorrido histórico de la Retórica, el mismo Genette habla de «una disciplina que no ha cesado, a lo largo de los siglos, de ver reducirse como piel de zapa su campo de competencia o, como mínimo, de acción», de ahí que sentencie: «la historia de la retórica es la de una *limitación generalizada*» (1989: 23-24).

La reducción progresiva de la Retórica a una de sus partes, la *elocutio*, y, dentro de ésta, a una de sus virtudes, el *ornatus*, es un fenómeno que quizá pueda explicarse con las mismas razones que justifican el hecho de que fuera precisamente la *elocutio* la parte de la Retórica que más repercusión tuvo en la elaboración de discursos no propiamente retóricos, sino literarios, tarea que, en rigor, competía a otra ciencia: la Poética. La fusión entre Retórica y Poética —que la Grecia clásica concebía como disciplinas totalmente autónomas—, se dio, como ha explicado Roland Barthes, «aproximadamente en la época de Augusto (con Ovidio y Horacio) y un poco después (Plutarco y Tácito) —aunque Quintiliano practique aún una retórica aristotélica» (1974: 16)—, y el aspecto que desencadenó esta fusión muy probablemente tenga que ver con la carencia de una de estas dos ciencias, concretamente con la falta de reglas de que adolecía la Poética para explicar los recursos expresivos de la lengua literaria. El sistema de la Retórica sí poseía un *corpus* teórico que explicara la expresividad lingüística, y este *corpus* tenía que ver sobre todo con el ámbito de operatividad de la *elocutio*, de modo que era esta parte de la Retórica principalmente la que justificaba la fusión de la *Tejné retoriké* con la *Tejné poietiké*. A esto se refiere Antonio García Berrio al comentar que «nacida, como se sabe, con propósito distinto del de constituir o explicar la poeticidad de los mensajes artísticos verbales, la Retórica clásica llegó a hacer las veces de una Poética elocutiva a causa del vacío original de estos últimos contenidos en la tradición de los tratados de Poética» (1994: 129). La elocución retórica, por tanto, cubría necesidades que la Poética no podía satisfacer por sí misma. Basándose en el tratado *De vulgari eloquentia*, de Dante, E. R. Curtius ha explicado que «hacia el año de 1300, es todavía normal considerar la poesía como un tipo de elocuencia» (1989: 212), y ciertos pasajes de las *Anotaciones* de Herrera prueban que esta situación seguía vigente en el siglo XVI:

> Y es clarísima cosa que toda la excelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua y términos de hablar y grandeza y propiedad de los vocablos escogidos y significantes con que las cosas comunes se hacen nuevas, y las humildes se levantan, y las altas se tiemplan, para no exceder según la economía y decoro de las cosas que se tratan. Y con ésta se aventajan los buenos escritores entre los que escriben sin algún cuidado y elección, llevados de sola fuerza de ingenio (1972: 418).

Al ocuparse de la *verba*, de la expresión lingüística, la *elocutio* se halla bajo los preceptos de la Gramática —el *ars recte loquendi*— y bajo los de la Retórica —el *ars bene dicendi*—, tiene que someterse, por tanto, a dos sistemas de reglas. Cada uno de estos sistemas tiene sus propios ideales que regulan las cualidades de la elocución. Estas cualidades son las *virtutes elocutionis* que, en el ámbito de la Gramática, se concretan en la *puritas* o *latinitas* —la pureza o corrección idiomática— y en el de la Retórica vienen reguladas por: la *perspicuitas* (la claridad de la expresión), el *ornatus* (el embellecimiento del discurso) y la *urbanitas* (la elegancia del estilo, identificada por algunos autores con el principio esencial del *aptum* o *decorum*). Todas estas *virtutes elocutionis* se ven amenazadas por uno o varios *vitium*, vicios o defectos elocutivos. Así, si nos ceñimos en principio sólo a la Gramática, a la *puritas* se le oponen el barbarismo *(barbarismus)* —que engloba cualquier incorrección que afecte a la palabra en cuanto unidad aislada *(verba singula)*— y el solecismo *(soloecismus)* (incorrecciones que se refieren al nivel morfológico-sintáctico *(verba coniuncta)*. Sin em-

bargo, como ha escrito José Antonio Mayoral, «pueden existir especiales situaciones discursivas en las que las manifestaciones de tales vicios pueden llegar a ser toleradas, por obra y gracia de una particular Licencia» (1994: 19). El discurso poético supone una de esas especiales situaciones en las que los *vitium* tienen una función literaria, según observaba Lausberg, y la licencia poética que justifica el desvío respecto de las normas gramaticales se denomina, en el caso del barbarismo, *metaplasmus*, y en el del solecismo, *figura o schema* (1980, vol. I.: 22).

Si las reglas gramaticales se suspenden en casos concretos es en favor de una mayor expresividad poética, lo que nos conduce sobre todo al terreno del *ornatus*, a cuyo estudio, como ha quedado ya antes apuntado, se ha visto reducida a menudo, no sólo toda la *elocutio*, sino también toda la Retórica. Pero el ornato es sólo una de las tres virtudes retóricas que afectan a la elocución, junto a la claridad *(perspicuitas)* y la elegancia o decoro (*urbanitas* o *decorum*), de modo que conviene examinar detenidamente estas tres *virtutes elocutionis.*

a) *La perspicuitas*

Como virtud elocutiva, la claridad *(perpicuitas)* tiene por objetivo primordial hacer inteligible el discurso, de ahí que Herrera, al comentar un soneto de Garcilaso, afirme: «Esta perspicuidad es facilidad de la oración para entendimiento de las cosas que se tratan en ella» (1972: 349). Ya antes había advertido el mismo autor: «Es importantísima la claridad en el verso; y si falta en él, se pierde toda la gracia, y la hermosura de la poesía» (1972: 342). La claridad de la expresión precisa, como presupuesto básico, de una absoluta corrección idiomática, de donde se infiere que la *perspicuitas* se asienta sobre la *puritas.*

Como a todas las virtudes retóricas, a la claridad se le opone un vicio que también Herrera destacó al señalar que «su contrario es lo que llaman síntesis los griegos, y nosotros construcción oscura y confusa» (1972: 342). En efecto, el vicio que amenaza a la claridad es la *obscuritas* que, según Lausberg, ofrece dos variantes: la «*obscuritas* sin dirección», es decir, la oscuridad absoluta, extrema, que «no permite en modo alguno una comprensión», y la «*obscuritas* de dirección imprecisa», que remite fundamentalmente a fenómenos de anfibología o ambigüedad (Lausberg, 1993: 76). Hay que hablar, por tanto, como hace Bice Mortara Garavelli en su *Manuale di Retorica*, de una «oscurità totale» y de una «oscurità parziale» (1995: 135-136), y conviene tener presente que ambas pueden darse tanto en el ámbito de las unidades léxicas como en el de las estructuras sintácticas.

La oposición *perspicuitas/obscuritas* supuso uno de los principales ejes vertebradores tanto de la teoría como de la praxis literaria de la Edad de Oro, especialmente cuando la circulación manuscrita, en el Madrid de 1613, de la *primera Soledad* y del *Polifemo* de Góngora se convirtió en el detonante de lo que acabó siendo una auténtica guerra literaria. Y en medio de esta guerra, precisamente una de las cuestiones más polémicas se centró en marcar los límites de la oscuridad que podía ser permitida en la creación poética. En el contexto de esta polémica, la *obscuritas* como *vitium* fue vista como un atentado contra la *perspicuitas* y como tal fue condenada, pero concebida como licencia propiciaba un acierto especial en las otras dos virtudes retóricas, el *ornatus* y la *urbanitas*, que, orientadas por un cierto grado de oscuridad, conseguían aumentar el valor estético de la obra, sobre todo teniendo en cuenta que la claridad excesiva podía ser también un defecto, pues se caía en una elocución demasiado humilde *(humilitas elocutionis)* y la obra poética podía pecar de trivialidad. En otras palabras: nadie discutía que la oscuridad absoluta tenía que ser condenada; una oscuridad parcial, en cambio, era incluso recomendable para algunos. En este último caso, además, convenía sustituir el concepto de oscuridad por el de dificultad, más ajustado a las ideas estéticas que se defendían, toda vez que no se perseguía la creación de un texto indescifrable,

sino la de un texto de difícil interpretación. En lo que no se ponían de acuerdo poetas y preceptistas era en el grado de oscuridad que podía ser permitido; el problema residía en saber dónde estaba la frontera entre la oscuridad recomendable y el completo hermetismo.

b) *El ornatus*

El *ornatus*, cuya operatividad se centra en la exornación lingüística, supone la virtud elocutiva responsable del embellecimiento del discurso, y precisamente por ello es éste el punto en el que más notoriamente coinciden la *elocutio* retórica y la *elocutio* literaria, en tanto que, para sus respectivos fines, se sirven de unos mismos recursos expresivos. Pero además de un ornato de dicción existe un *ornatus* de pensamiento que, pese a estar subordinado a la *inventio* y a la *dispositio*, tradicionalmente es tratado en la *elocutio*, concretamente en el apartado de las denominadas «figuras de pensamiento» (1993: 90). Explica Lausberg que «el *ornatus* es la *virtus* más codiciada, por ser la más brillante y la más efectista, la cual rebasa la corrección elocutiva y la comprensibilidad intelectual de la expresión» (1980, vol. I: 50). En efecto, como hemos visto ya, tanto la *puritas* como la *perspicuitas* tenían sus límites en la *virtus* del *ornatus*, que incluso podía llegar a avalar la presencia de un *vitium* como la *obscuritas*, aunque manteniéndose siempre dentro de unos límites que para la Retórica clásica no debían nunca rebasarse. Así, sobre los vicios originados por el uso de figuras retóricas, explica José Antonio Mayoral:

> Si tales fenómenos se producen de modo espontáneo, como resultado de un conocimiento deficiente del código de la lengua o de un uso descuidado por parte de los hablantes, serán objeto siempre de recriminaciones de gramáticos y rétores, por atentar contra la más elemental de las virtudes elocutivas: la corrección. Pero si los mismos fenómenos son producidos de modo consciente y deliberado, justificado por determinadas situaciones discursivas, perderán circunstancialmente su condición de vicios, serán tolerados por una particular *Licencia* y pasarán a ser objeto de una estimación de signo contrario (1994: 29).

Se establece, pues, una clara jerarquización entre las *virtutes elocutionis*, y el *ornatus* —pese a ser en realidad un «lujo del discurso» (Lausberg, 1993: 89) y, como todo lujo, en buena parte innecesario—, ocupa el lugar más destacado, puesto que no sólo la *puritas* y la *perspicuitas* pueden llegar a sufrir cierta relajación si el engalanamiento del discurso lo requiere, sino que, además, la *virtus* restante, la *urbanitas*, se basa en la elegancia del estilo y esta elegancia depende en gran medida de la dedicación prestada al *ornatus*. Esta relevancia de la *virtus elocutionis* del *ornatus* dentro del conjunto de operaciones que conforman en su globalidad el fenómeno retórico explica por qué la ornamentación elocutiva llegó a convertirse en una disciplina autónoma «che arrivarono a trasformare la retorica in una teoria dell'*ornatus*», como recuerda Bice Mortara Garavelli (1995: 139).

La función del discurso retórico se concreta principalmente en tres objetivos —*delectare*, *docere* y *movere*— y la *virtus* del *ornatus* resulta decisiva para la consecución de todos ellos, de modo que esta virtud sirve como ninguna otra a la *causa* del discurso, es decir, al asunto principal conocido mediante la *intellectio*. El aburrimiento *(taedium)* del destinatario del discurso, o su indiferencia, es el primer obstáculo a vencer, pues si no se logra atraer la atención del auditorio, difícilmente se conseguirá que llegue hasta él la enseñanza contenida en el discurso y, en consecuencia, resultará imposible convencerle de algo o llegar a conmoverle. De ahí que el *ornatus*, al producir el deleite *(delectatio)* y vencer el *taedium*, facilite que el proceso retórico sea realizado con éxito.

En el ámbito de la Poética hay uno de los objetivos de la Retórica, el *movere*, que desaparece, mientras que para la preceptiva clásica los otros dos, el *delectare* y el *docere*, per-

manecen. Pero el *ornatus* se centra exclusivamente en uno de esos dos objetivos, el *delectare*, y para conseguirlo se sirve de las figuras y de los tropos, merced a los cuales, como observa Pozuelo Yvancos, «el lenguaje adquiere en el texto literario una configuración verbal mucho más densa» (1992: 169). La densidad a la que alude Pozuelo Yvancos equivale a lo que Todorov llamaba «opacidad», que, a su juicio, suponía el denominador común de todas las figuras retóricas, en tanto que la función esencial de estos recursos ornamentales consiste en «hacernos percibir el discurso mismo y no sólo su significación» (1974: 234). Así, el *ornatus*, que se concreta en unos recursos estilísticos determinados, deviene un mecanismo desautomatizador esencial que exige fijar la atención en la forma misma del discurso y no, como ocurre en el lenguaje usual, directamente en el contenido. De ahí que las figuras retóricas —«disfraces del hablar común» las llama Luis Carrillo y Sotomayor en su *Libro de la erudición poética* (1990: 363)— desempeñen un importante papel cuando lo que se pretende es que el destinatario preste una atención especial al mensaje. En el *ornatus* reside, pues, el verdadero efecto estético del discurso y no puede extrañarnos entonces que fuera ésta la virtud elocutiva que la Poética tomó prestada de la Retórica.

Como las restantes *virtutes*, también el *ornatus* supone el justo medio entre dos posiciones extremas consideradas vicios: el *vitium* del «demasiado» y el *vitium* del «muy poco» (Lausberg, 1993: 90), es decir, en el marco del ornato se podía pecar por exceso o por defecto. La *obscuritas* era el resultado de haber pecado por exceso. En efecto, la acumulación intensificada de figuras retóricas era el principal precepto de la poética de la oscuridad y respondía a un intento por parte del poeta de conseguir lo que en la Retórica clásica se conocía como el *nitor*, concepto que Lausberg traduce por «distinción elegante» para advertir en seguida que «el *nitor* exagerado por la *mala affectatio* origina el preciosismo *(vanitas)*» (Lausberg, 1993: 91).

Como se ha dicho ya, la virtud elocutiva del *ornatus* materializa su finalidad exornativa sirviéndose de ciertos procedimientos expresivos conocidos bajo la denominación de «figuras retóricas». En rigor, las figuras no deben identificarse con los procedimientos mismos; son únicamente un modo de clasificar y a la vez explicar esos procedimientos (Pozuelo Yvancos, 1992: 169). Tanto el orador como el poeta cuentan con unos recursos expresivos que funcionan como mecanismos desautomatizadores de la lengua común, en tanto que dotan al texto de cierta opacidad que exige una mayor atención en el destinatario si quiere éste llegar hasta el significado del mensaje. El término *figura* remite al funcionamiento, al mecanismo de cada uno de esos recursos expresivos; explica el proceso, la dinámica que los caracteriza, con lo que, además de mostrar en qué reside su eficacia, permite clasificarlos de acuerdo con ciertas semejanzas compartidas entre algunos de ellos. Por tanto, las figuras no deben sugerir la idea —tan extendida— de un inventario o despensa de recursos expresivos, sino la de una tipología de esos recursos que, como toda tipología, precisa de unas categorías ideales, sin existencia concreta, que permitan ir ordenando el material de acuerdo con un criterio previsto. Esas categorías ideales son en verdad las *figuras retóricas*.

Pese a que la Retórica clásica las distinguía de otros fenómenos o artificios del ornato retórico, como son, por un lado, el Metaplasmo (que afecta a la palabra en cuanto significante) y el Tropo (que afecta al significado de la palabra), y, por otro, la Composición (que se refiere, *grosso modo*, a la sintaxis discursiva), el concepto de *figura* suele ser manejado en un sentido más amplio, abarcando de forma general a todos los fenómenos tradicionales del *ornatus*.

En el prólogo que precedía su *Agudeza y arte de ingenio* desliza Baltasar Gracián un principio estético fundamental que conviene tener presente al tratar con las figuras retóricas. Está hablando Gracián de la *agudeza*, concepto esencial en el que se fundamenta el estilo que tanto admira, y dice sobre ella:

[...] aunque se traslucen algunas de sus sutilezas en la Retórica, aun no llegan a vislumbres: hijos güérfanos, que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la Elocuencia. Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento (1987: vol. I: 45).

Toda una declaración de principios. Gracián reconoce el valor de los tropos y figuras, pero quiere corregir un error generalizado: la creencia de que la agudeza de un poeta se demuestra con el hábil manejo de los recursos retóricos. Esta creencia se debe, según Gracián, a que no se ha reparado en cuáles son los verdaderos mecanismos (sutilezas) de la agudeza, y un error de enfoque ha llevado a creer que la Retórica, concretamente en la parte de la *elocutio* y, dentro de ésta, en el *ornatus*, proporciona todas las herramientas necesarias para escribir poesía de calidad. La verdadera función de las figuras retóricas —explica Gracián— es la de servir «de instrumentos para exprimir cultamente» los conceptos, pero son éstos en realidad la esencia de la poesía. Así, las figuras retóricas deben ser concebidas sólo como medios expresivos embellecedores que sirven de cauce a ingeniosos pensamientos; son la materialización lingüística de las ideas y, aunque su función es sin duda relevante en la poesía, no debe olvidarse que, en última instancia, son meros «adornos del pensamiento».

Cuatro operaciones básicas o categorías modificativas se encuentran en la base de cualquier clasificación de las figuras retóricas: la *adiectio* (adición de algún elemento), la *detractio* (supresión de algún elemento), la *transmutatio* (variación del orden) y la *inmutatio* (la sustitución de un elemento por otro). Según Lausberg, la *adiectio* «aparece por una parte como repetición de la misma palabra o del mismo grupo de palabras y, por otra, como acumulación de palabras distintas o de distintos grupos de palabras» (1980, vol. II: 97). En cuanto a la *detractio*, «consiste en economizar en la oración —dice Lausberg— elementos normalmente necesarios» (vol. II: 147), de modo que esta operación deviene un fenómeno de la *brevitas*, considerada desde tiempos remotos como un ideal estilístico, según demostró Curtius (1989: 682-691). La *transmutatio* da paso a varias *figurae per ordinem*, y la categoría modificativa basada en la sustitución —la *inmutatio*— queda reservada para los tropos (metáfora, metonimia y sinécdoque son los principales), que son presentados como *inmutatio verborum* (sustitución de una palabra por otra). Puede decirse, pues, que las *figuras* son el resultado de una de las tres primeras categorías modificativas (adición, supresión o variación) y los *tropos* el resultado de la sustitución de una palabra (o significado de una palabra) por otra. Es decir: las figuras tienen que ver con el eje de la combinación (plano sintagmático), y los tropos con el eje de la selección (plano paradigmático). Aunque otra distinción habitual es la que separa las *Figuras de dicción*, que son las que manipulan el significante (afectan al sonido, a la morfología y a la construcción sintáctica), de las *Figuras de pensamiento*, que manipulan el plano del significado (como ocurre con la paradoja, el oxímoron, la antítesis, o la dilogía, por ejemplo).

c) *La urbanitas*

Además de la *perspicuitas* y el *ornatus*, otra cualidad elocutiva es la *urbanitas*, entendida como la elegancia de estilo. Así la concibe Tomás Albaladejo pese a que Lausberg se refiere a ella con el concepto, más amplio, de *aptum* o *decorum*. El decoro o conveniencia es en realidad un principio fundamental que afecta a todas las esferas del sistema de la Retórica; es el eje vertebrador, la idea constructiva motriz que vela por la correcta adecuación de cada una de las partes integrantes del proceso retórico al objetivo final. Como dice Lausberg, «es la virtud de las partes de encajar armónicamente en un todo» (1980, vol. II: 374). Precisamente por esa cualidad omniabarcadora del *decorum* puede distinguirse entre *decoro*

interno, que afecta a la armonización entre las distintas fases de elaboración discursiva, y *decoro externo*, que adquiere una dimensión pragmática en tanto que se refiere a la relación del conjunto del discurso (incluida la armonía entre sus elementos integrantes) con las circunstancias sociales que intervienen en su emisión-recepción. Resulta evidente, pues, que el campo de operatividad del *decorum* o *aptum* excede los límites del marco elocutivo y, en consecuencia, parece más apropiado ceñir el decoro en el ámbito de la elocución únicamente a cuestiones relacionadas con la elegancia o conveniencia del estilo tomando como punto de referencia la sistematización implantada ya en la Antigüedad clásica de la «teoría de los estilos». Así, de acuerdo con Tomás Albaladejo, se usará el término *urbanitas* para indicar la virtud de la elegancia estilística nacida del respeto a los preceptos clásicos. Los *vitium* que se oponen a la *urbanitas* serán entonces fruto de una inadecuación entre *res* y *verba* o entre el género y los *verba*. Pueden indicarse fundamentalmente dos situaciones de inadecuación elocutiva, según observa José Antonio Mayoral:

> *a*) Rebajamiento lingüístico de contenidos altos o nobles, hecho que se manifiesta sobre todo en la selección de un léxico considerado de condición baja o humilde para referirse a dichos contenidos, fenómeno designado como Meiosis o Tapinosis [...].
> *b*) Enaltecimiento lingüístico de contenidos bajos o humildes, mediante la utilización de un léxico considerado de condición alta o noble para referirse a los mismos, fenómeno denominado con el término Auxesis [...] (1994: 26).

Como se ha dicho, pues, el punto de partida para calibrar la elegancia de estilo de un poeta viene determinado por los *genera dicendi* o formas de estilo, que para la antigua Retórica eran tres: humilde, medio y sublime. Como explica Luisa López Griera, «escogido un asunto, le correspondía uno de los estilos, y en él iban preceptuados todos los elementos constitutivos de la elocución» (1994: 24). La *rota virgilii* medieval, fundamentada en las tres grandes obras de Virgilio, orientó la teoría de los estilos: el estilo humilde era el de las *Bucólicas*, el medio el de las *Geórgicas* y el sublime el de la *Eneida*. Así, el decoro exigía contención expresiva en el estilo humilde, en el que tenía que reinar sobre todo la *perspicuitas* y, por tanto, la sencillez expresiva; en el estilo medio se toleraba ya una ligera recreación en el *ornatus*, pero era al estilo sublime al que le estaba reservado el derecho a la exuberancia ornamental. Parece obvio, pues, que la elegancia de estilo, la *urbanitas*, estaba íntimamente conectada al *ornatus*, y, a su vez, ambas virtudes estaban subordinadas al *decorum*.

10.2.4. *Memoria y Pronuntiatio o Actio*

Las técnicas de memorización *(memoria)* y la exposición oral y gestual del discurso (*pronuntiatio* o *actio*) remiten, como se dijo antes, a las fase de enunciación del discurso y están claramente vinculadas a la finalidad última de la Retórica: la persuasión. Fuera de este contexto, cuando ya no hay que persuadir a nadie de nada mediante un discurso pronunciado en público, el esquema de la Retórica clásica se resiente y estas dos partes dejan de tener sentido. De hecho, como ha señalado Luisa López Griera, *memoria* y *actio* «fueron desapareciendo paulatinamente, la una por efecto de la imprenta, y la otra porque el discurso retórico ya no se presentaba al público sólo en forma oral, sino predominantemente escrito» (1994: 18). Pero ya antes de la invención de la imprenta se advierten los inicios de este proceso, pues el importante auge de las *artes dictaminis* durante la Edad Media hizo que la escritura convirtiera en innecesaria la memorización y redujo la *actio* a una actividad de acuñación gráfica (Chico Rico, 1988: 112.-113). Ahora bien, si se adopta una perspectiva pragmática y se valora especialmente la *intellectio*, que es la operación que más claramente remite

a la intencionalidad comunicativa del orador y de la que dependen todas las demás operaciones, *memoria* y *actio* cobran un evidente interés.

11. Estética de la Recepción

A finales de los años sesenta tuvo lugar un cambio de paradigma en los estudios literarios y el foco de atención se desplazó desde la obra hasta el lector. Más exactamente: menguó el interés por analizar las estructuras inherentes a la obra y por el proceso de producción-creación, y pasó a primer plano el estudio de la relación (quizá mejor: de la interacción) entre texto y lector. Desde la Escuela de Constanza se desarrolló entonces la denominada Estética de la recepción *(Rezeptionsästhetik)*, en su doble vertiente investigadora: la de la recepción histórica propiamente dicha *(Rezeptionsgeschichte)* y la de los procesos cognitivos de la lectura, llamada también estética del efecto *(Wirkungsästhetik)*. En otras palabras: la línea del lector histórico y la del lector implícito (Cirlot, 1996: 156).

El principal responsable de la primera de estas vertientes es el medievalista alemán Hans Robert Jauss, cuya lección inaugural del curso de 1967 en la Universidad de Constanza —titulada: *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft)*— se convirtió —junto al trabajo de Harald Weinrich *Para una historia literaria del lector* (*Für eine Literaturgeschichte des Leses*), del mismo año— en el texto programático de un nuevo enfoque de la historia literaria, concebida ésta desde el polo de la recepción. Es decir: se pretendía configurar una historia de la literatura desde la perspectiva del lector. Todo un reto que había ido incubándose en las investigaciones llevadas a cabo por el grupo *Poetik und Hermeneutik*, constituido en 1963 como reacción contra las interpretaciones inmanentistas de los textos literarios. Durante esos mismos años, también en EE.UU. hubo un interés por el destinatario de los textos, en concreto por parte de la «crítica orientada hacia el lector» (*reader-oriented criticism* o *reader-response criticism*), aunque esta tendencia no dio nunca lugar a un movimiento compacto.

El ensayo que Jauss leyó como lección inaugural en la Universidad de Constanza se titulaba en realidad: «¿Qué es y para qué propósito se estudia la historia literaria?» *(«Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?»)*, título que era una clara alusión al discurso de Schiller «¿Qué es y para qué propósito se estudia la historia universal?» *(«Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?»)*, de 1789. Luego, en 1970, Jauss revisó su trabajo y lo publicó con el título con el que se lo suele citar hoy (Iglesias Santos, 1994: 44).

En 1968, dedica Wolfgang Iser su lección inaugural en la Universidad de Constanza a *La estructura apelativa de los textos (Die Appellstruktur der Texte)*, definiendo así la otra línea de investigación característica del nuevo paradigma: la de la experiencia de la lectura. Iser desarrolla su teoría sobre una base fenomenológica, acusando especialmente el influjo del filósofo polaco Roman Ingarden. De hecho, puede decirse que la fenomenología de Ingarden supone uno de los principales precedentes de la teoría de la recepción. Y en este sentido, deben ser recordadas también algunas aportaciones del Formalismo ruso —su concepción de la evolución literaria como desplazamiento de sistemas, por ejemplo, o el mecanismo de la desautomatización y el consecuente efecto de extrañamiento—, así como ciertas ideas desarrolladas en el seno del Estructuralismo checo de la Escuela de Praga —provenientes, sobre todo, de Jan Mukarovski, pero también de su discípulo Felix Vodicka—, y algunas consideraciones procedentes de la sociología de la literatura, sin olvidar tampoco uno de los puntales básicos sobre los que se construye el núcleo teórico de la Estética de la recepción: la hermenéutica filosófica de Gadamer (Guzman, 1995: 29-38). En mayor o menor

medida, las corrientes citadas tenían ya en cuenta la perspectiva teleológica del discurso, de ahí que varios principios estéticos y críticos desarrollados por estas distintas fuentes fueran aprovechados por los teóricos de la recepción para elaborar su propia metodología.

11.1. PRECURSORES

El polaco Roman Ingarden puede ser considerado el principal precursor de la Estética de la recepción en lo referente a las cuestiones hermenéuticas (Pozuelo Yvancos, 1992: 110-111). Sus tesis —expuestas en publicaciones aparecidas en la década de los treinta—, suponen una especie de puente de unión entre la hermenéutica de Heidegger, la fenomenología de Husserl y la teoría literaria. Influyeron notoriamente en los miembros de la Escuela de Constanza, especialmente en Wolfgang Iser.

Según Ingarden, los objetos representados en una obra literaria exhiben *lugares* o *puntos de indeterminación* que deben ser rellenados por el lector, que desempeña, pues, un papel totalmente activo en la comunicación literaria. A esta tarea de rellenado, mediante la que el lector incorpora su subjetividad en el texto, Ingarden la llama *concretización* (Pozuelo Yvancos, 1992: 111). Es una tarea inconsciente que une la subjetividad del lector a las objetividades inherentes al texto.

Además de la vertiente hermenéutica, existe una vertiente en la teoría de la recepción que subraya el relativismo histórico y cultural del valor estético. Es decir, subraya el hecho de que los juicios estéticos varían según las épocas y están condicionados por múltiples factores, algunos de ellos claramente extraliterarios. Esta vertiente será desarrollada sobre todo por Jauss, pero los precursores están en el denominado «estructuralismo dinámico» de la Escuela de Praga, concretamente en los nombres de Mukarovsky y Vodicka. El Estructuralismo se centra sólo en la sincronía, es una metodología basada en el estatismo, pero el denominado «estructuralismo dinámico» atiende también a la diacronía como vía necesaria para profundizar en la estructura.

En su evolución hacia la perspectiva semiótica, la figura principal del Estructuralismo checo de la Escuela de Praga, Jan Mukarovski, llama la atención sobre el hecho de que «al lado de su función de signo autónomo, la obra artística tiene otra función más, la función de signo comunicativo» (1977: 35, 37). La célebre distinción establecida por Mukarovski entre la obra como *artefacto* y la obra como *objeto estético* se mostró muy operativa para explicar el fenómeno de la valoración estética: un mismo artefacto puede ser convertido en distintos objetos estéticos dependiendo de las circunstancias en las que es interpretado. Los cambios socio-culturales marcan las distintas recepciones de una obra y explican las diferencias en su valoración. Con estas palabras —citadas ya en un capítulo anterior— lo explica Mukarovski en «Función, norma y valor estético como hechos sociales» (1936):

> Ante todo, la obra artística misma no es, de ninguna manera, un ente permanente: con cada cambio en el tiempo, en el espacio o en el medio social, varía la tradición artística actual, a través de cuyo prisma está percibida la obra; y bajo la influencia de estas variaciones cambia también el objeto estético que corresponde, en la consciencia de los miembros de una colectividad determinada, al artefacto material, es decir a la creación del artista. En consecuencia, aunque una obra determinada esté valorada positivamente en dos épocas diferentes, el objeto de la valoración resulta ser cada vez otro objeto estético, es decir, en cierto sentido otra obra de arte (1977: 81).

Mukarovsky hizo ver cómo la obra literaria no puede ser aislada de la historia porque vive en y de un sistema de relaciones que incluye normas estéticas y valores histórico-so-

ciales que inciden en la estructura de significación del texto. Así, recoge la teoría de Ingarden y afirma que el rellenado de las indeterminaciones, es decir, el proceso de concretización, no se produce únicamente en un nivel individual —un solo lector frente al texto—, sino que se trata también de un proceso histórico en el que intervienen colectividades, el público lector de toda una época, que se guía por una serie de normas y valores que van cambiando a lo largo del tiempo. Los miembros de una colectividad tienen en común unos valores y es a partir de ellos como se produce el enjuiciamiento de la obra literaria y también es desde esos valores que se le asigna un significado a esa obra determinada. Es obvio que, para Mukarovski, el objeto de investigación no es el texto, sino su concreción, su actualización. Precisamente para que esta idea pueda ser entendida presenta su dicotomía entre la obra como *artefacto* (la materialidad del texto, el resultado una vez finalizada la escritura) y la obra como *objeto estético* (el significado del artefacto en la conciencia de los lectores). La significación que los lectores crean para ese artefacto es de naturaleza histórico-social y, por tanto, depende del sistema de normas histórico-culturales de cada época concreta. La idea clave aquí es el reconocimiento de que existen unas normas estéticas culturales que afectan a autor, lector y crítico, y determinan la interpretación de las obras literarias.

Un discípulo de Mukarovski, Félix Vodicka, representa, entre los precursores de las teorías de la recepción, la dirección histórica. Partiendo de las teorías de Mukarovsky, establece en 1964 tres tareas fundamentales para confeccionar una historia literaria: reconstruir la norma literaria vigente en cada época a partir de las valoraciones críticas de los lectores, reconstruir la jerarquía de valores de una época y, por último, estudiar la eficacia estética conseguida al transgredir las normas vigentes.

Pero además de a Mukarovski y a Vodicka, hay que citar también como claro precedente de las teorías de la recepción a Jean-Paul Sartre, que escribe ya en su conocido ensayo «Qu'est-ce que la littérature?» (1948):

> No es verdad, pues, que se escriba para sí mismo: sería el mayor de los fracasos; al proyectar las emociones sobre el papel, apenas se lograría procurarles una lánguida prolongación. El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como *objeto;* no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás (1990: 70-71).

Es obvio que Sartre se adelantó en muchos aspectos a los teóricos de la recepción. De hecho, como el propio Jauss ha reconocido, «abrió el camino para la rehabilitación del lector, preservando su significación —la del lector— como teoría de la dialéctica existente entre escribir y leer» (1992: 20). Y es que Sartre llega incluso a adoptar un enfoque fenomenológico del proceso de la lectura mucho antes de que Wolfgang Iser llevara a cabo sus conocidas investigaciones en este terreno. Escribe, por ejemplo:

> Al leer, se prevé, se está a la espera. Se prevé el final de la frase, la frase siguiente, la siguiente página; se espera que se confirmen o se desmientan las previsiones; la lectura se compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más adelante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario. Sin espera, sin porvenir, sin ignorancia no hay objetividad (1990: 69).

Es obvio que, detrás de estas reflexiones de Sartre, se encuentran algunos conceptos procedentes de la fenomenología husserliana, como ocurre también con las reflexiones de Iser.

11.2. El influjo de Husserl, Heidegger y Gadamer

Antes de entrar a analizar las principales ideas desarrolladas en el ámbito de la Estética de la recepción conviene hacer un repaso del pensamiento de tres filósofos que influyeron notoriamente en los teóricos de la Escuela de Constanza: Husserl, Heidegger y Gadamer.

Según Heidegger, dos aspectos caracterizan la espacialidad de la existencia humana: el *desalejamiento* y la *dirección*. De acuerdo con los postulados heideggerianos, el hombre trata de *des-alejar* la distancia que lo separa de todo lo que le rodea para tratar de comprenderlo y lleva a cabo esta maniobra de acercamiento, no de un modo azaroso, sino siguiendo siempre una dirección previamente establecida. Toda comprensión implica una búsqueda —la búsqueda del significado— y Heidegger cree que «todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado» (1996: 14). Lo que de hecho supone —es ésta una de las conclusiones a las que llega Heidegger en sus investigaciones fenomenológicas— que toda interpretación va acompañada de algunas ideas preconcebidas sobre lo que se quiere interpretar.

Esta observación remite a la regla hermenéutica básica de la relación circular entre el todo y las partes, al denominado *círculo hermenéutico*. El análisis de lo que Heidegger llama «estructura del *previo*» pone de manifiesto que toda interpretación está condicionada por ciertas ideas previas del intérprete, lo que significa que el proceso hermenéutico se caracteriza por su circularidad. En este sentido, se ha hablado a veces de un círculo vicioso que impide un conocimiento totalmente objetivo, sin el influjo de ideas preconcebidas. Pero Heidegger recuerda que la estructura circular del proceso hermenéutico basado en una anticipación de sentido expresa un desarrollo natural, y que lo que hay que hacer «no es salir del círculo, sino entrar en él de modo justo» (1996: 171). Lo que estas palabras sugieren es que hay que aceptar el peculiar mecanismo inherente a todo proceso comprensivo-interpretativo y conseguir así que el círculo hermenéutico quede protegido de toda concepción negativa y pase a tener, como ha indicado Gadamer, «un sentido ontológico positivo» (1996: 332). Cuando se acepta la estructura circular de la comprensión, y sólo entonces, es posible intentar combatir el influjo natural de los prejuicios sometiéndolos a la maniobra que Heidegger aprendió de Edmund Husserl: tomar como punto de partida en la investigación las *cosas mismas* que constituyen objeto de estudio (Heidegger, 1996: 171-172). Lo que Husserl quería indicar con el célebre lema «¡a las cosas mismas!» era, en esencia, la necesidad de que nada se interpusiera entre el objeto de estudio (o bien: objeto intencional) y la conciencia de quien quería comprenderlo. Y es que una de las ambiciones más notables del método fenomenológico era conseguir que el investigador se liberase del influjo de los prejuicios dominantes en su situación histórica; es decir, que aprendiera a moverse —según se lee en las *Meditaciones cartesianas*— «en un *universo de absoluta exención de prejuicios*» (Husserl, 1997: 50).

Partir *de las cosas mismas* —o en otras palabras: de la propia experiencia— es, pues, la gran lección aprendida por Heidegger en la fenomenología husserliana. Es importante detenerse en este punto porque remite a uno de los conceptos metodológicos más interesantes —y «peor entendidos», según Javier San Martín (1987: 46)— del pensamiento de Husserl: la *epojé*. Aparece formulado por primera vez en el prólogo a las clases que, en 1907, impartió Husserl en la Universidad de Gotinga, prólogo que consta de cinco lecciones editadas en 1950 con el título *La idea de la fenomenología*. En rigor, el concepto de *epojé* —que in-

dica una parada, una interrupción— proviene de los filósofos escépticos, para quienes significaba algo parecido a una suspensión del juicio. Husserl lo retoma para referirse a «una operación por la cual prescindimos o excluimos de nuestra consideración todo supuesto sobre el mundo y nos reducimos a la conciencia y sus fenómenos» (San Martín, 1987: 53). Se trata, por tanto, de desconectar de todo lo que implica la *actitud natural*, de declarar ajeno a la investigación todo lo que queda más allá de los límites de la conciencia, todo lo trascendente. Esta desconexión se lleva a cabo mediante lo que Husserl llama la *reducción fenomenológica*. La *epojé* y la *reducción* son operaciones prácticamente simultáneas; la primera marca un cambio de actitud e instaura así un nuevo campo de investigación —Husserl habla de «descubrir un nuevo dominio científico» (1985: 73)—, y la segunda remite ya a los pasos que se siguen en el nuevo ámbito de trabajo. En la *actitud natural*, y de acuerdo con lo que Husserl llama la *tesis del mundo*, la atención se dirige directamente hacia las cosas materiales, cuya existencia se cree independiente de la del sujeto que las contempla. Con la *epojé*, Husserl consigue suspender la *tesis del mundo*, no negarla, sino ponerla «entre paréntesis», «fuera de juego», mantenerla al margen de la investigación, y en lugar de dirigirse directamente a las cosas, se dirige al modo como éstas se presentan a la conciencia, a lo que de ellas queda en la conciencia una vez han sido percibidas (Husserl, 1985: 71). Se trata de analizar lo dado en la conciencia, lo que en ella se aparece tal y como se aparece. En una palabra: el fenómeno. No el objeto real, sino la imagen que de él se tiene en el interior de la conciencia. De este modo se pisa suelo firme. Se trabaja con datos evidentes, incuestionables. Y queda excluido de la investigación todo lo trascendente a la conciencia, todo lo que está más allá de ella. Lo ajeno a la propia experiencia. Así, lo que pasa a interesar verdaderamente es advertir cómo la conciencia percibe el objeto.

Queda claro entonces que con la actitud fenomenológica se abre un paréntesis en medio de la inercia (la inercia propia de la *actitud natural*) para que la conciencia se vuelva hacia sí misma, para que esté atenta ya no a las cosas, sino a su relación con ellas, para que descubra su propia *intencionalidad*. Puede existir, por tanto, no sólo una reflexión sobre el fenómeno o *res extensa*, sino también una reflexión sobre la percepción misma o *res cogitans*. Si toda conciencia es intencional, es posible detenerse tanto en los procesos que tienen lugar en el interior de la conciencia (el *cogito* en sí mismo), como en aquello sobre lo que la conciencia se proyecta en cada momento concreto (su *cogitatum*).

Para clarificar esta idea, Husserl se apoya en dos conceptos: *nóesis* y *nóema*. Lo *noético* se refiere al repliegue de la conciencia hacia sí misma, maniobra que permite advertir «la presencia activa del sujeto en la elaboración de una percepción» (Robberechts, 1986: 83), es decir, permite advertir el lado subjetivo de la conciencia, todos sus actos intencionales (percibir, valorar, recordar, imaginar, proponerse fines, etc.) y la manera particular, subjetiva, de llevarlos a cabo. Lo *noemático*, por su parte, remite al objeto intencional mismo, al fenómeno, a aquello que se percibe, o se recuerda, o se imagina, etc. Esta dualidad permite que el fenomenólogo pueda seguir en su análisis lo que Husserl llama dos *direcciones descriptivas* (1997: 51): la descripción de los actos intencionales (o *noética*) y la descripción de los objetos intencionales (o *noemática*).

Pues bien, puede decirse que estas dos direcciones se corresponden, *grosso modo*, con las dos líneas de investigación discernibles en la Escuela de Constanza: la de la recepción histórica y la de la fenomenología de la lectura. O, en otras palabras, la del lector histórico y la del lector implícito.

Retomando el pensamiento de Husserl, cabe señalar que, con la esperanza de poseer un conocimiento libre de cualquier obstáculo tradicional que pueda llegar a ofuscar y confundir la visión que el hombre tiene del mundo, el auténtico fenomenólogo prescinde de todo lo que se da por supuesto y fija atentamente su mirada en las cosas mismas porque en ellas, y sólo

en ellas, tiene intención de fundamentar sus reflexiones. Consigue evitar así —o es ésta su esperanza— el influjo de opiniones tradicionalmente aceptadas y, sin embargo, erróneas. Opiniones que no han sido debidamente comprobadas y que, pese a su inadecuación, siguen repitiéndose acríticamente. Para poder protegerse realmente de ellas es preciso antes que el investigador sea consciente de su historicidad, que comprenda que sus reflexiones se inscriben en el *continuum* de una tradición que lo precede y que presumiblemente no se agotará con él. Desde esa tradición en la que él mismo se encuentra, numerosos prejuicios ejercen su inevitable influjo, le acosan, orientan de algún modo, en algún sentido, su propia investigación. Se trata de concepciones previas formadas sobre algo que su misma evidencia hace incuestionable. Y entonces se hace invisible: se *invisibiliza.* Y en ese estado se hereda, con toda su imperceptibilidad. Sólo una conciencia capaz de replegarse sobre sí misma y con un sentido verdaderamente histórico puede hacer frente a esta situación. Y no precisamente tratando de evitar la influencia de los prejuicios, sino haciéndose cargo de ellos, cargando *con* ellos. Pues lo importante no es liberarse de ideas preconcebidas, sino ser consciente de que su presencia resulta inevitable cuando se recoge de manos de la tradición un tema o un objeto de estudio y se pretende continuar la investigación en el punto en el que otros la han dejado o en cualquier punto que no sea el punto cero. Como ha señalado Paul Ricoeur, «toda interpretación sitúa al intérprete *in medias res* y nunca al comienzo o al final», es decir, que «llegamos, en cierto sentido, exactamente a mitad de una conversación que ya ha comenzado y en la que intentamos orientarnos para poder aportar, cuando nos llegue el turno, nuestra contribución» (1997: 32).

Recuperando entonces la idea del círculo hermenéutico —que remite, en definitiva, a lo que Gadamer llama «los hábitos imperceptibles del pensar»; es decir, al conjunto de maniobras inconscientes que tienen lugar con toda naturalidad en la dinámica del pensamiento (1996: 333)—, puede decirse que los prejuicios heredados suscitan en el investigador una serie de expectativas de sentido sobre el objeto de estudio y que, a medida que se avanza en la investigación y ese objeto va conociéndose mejor porque se conocen ya algunas de sus partes, se van produciendo constantes reajustes en ese proyecto de sentido anticipado por las ideas previas. Gadamer ve en ese continuo *reproyectar* la esencia misma del movimiento comprensivo-interpretativo: «la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados» (Gadamer, 1996: 333).

Con el círculo hermenéutico se hace evidente que las condiciones de *ser en el mundo* y *ser en el tiempo* inherentes a la existencia humana implican una sobredeterminación de todo proceso comprensivo, por mucho que el conocedor quiera ser objetivo o se crea a salvo del dominio de cualquier influjo exterior (Gadamer, 1996: 328). Los reajustes que reciben las expectativas iniciales a medida que se avanza en la comprensión indican un cierto control sobre los prejuicios, pero no su aniquilación total. Ya señaló en su momento Merleau-Ponty que «la mayor enseñanza de la reducción es la imposibilidad de una reducción completa», argumentando que «por estar en el mundo, porque incluso nuestras reflexiones se ubican en el flujo temporal que intentan captar [...], no hay ningún pensamiento que abarque todo nuestro pensamiento» (1975: 13-14).

Lo que esta observación señala es, en definitiva, que la autorreflexividad de la conciencia —que se pone de manifiesto con el *giro noético* que tiene lugar en la fase decisiva de la reducción fenomenológica— no es suficiente para detectar todo lo que llega a filtrarse desde el exterior durante el proceso comprensivo. Esta cuestión remite directamente al concepto hermenéutico de *pertenencia*, con el que se indica —según Ricoeur— una condición ontológica «por la que quien pregunta forma parte de la cosa misma por la que pregunta» (1997: 29-30). Lo que la pertenencia indica es que, ya antes de que el sujeto dirija su mirada al objeto, están ambos estrechamente ligados por pertenecer a una misma

tradición, de donde se infiere que no media entre ellos la distancia suficiente como para que pueda llegar a producirse un conocimiento objetivo. Mediante una maniobra intelectual notoriamente parecida a la *epojé* fenomenológica, el hermeneuta puede intentar distanciarse del objeto que pretende interpretar —Ricoeur habla en este sentido del *recurso al distanciamiento* (1997: 38)—, y ganar así cierta perspectiva que le permita proteger la interpretación de algunas fuentes de error, pero en el fondo sabe que una reflexión *total* sobre los prejuicios no es viable.

De todos modos, si la reflexión no puede ser total, tal vez sí pueda ser parcial y permitir un ligero control del intérprete sobre su interpretación. Este control implica la necesidad de adoptar una actitud de alerta frente a la propia conciencia. Cuestión de suma importancia para la actividad hermenéutica, pues sólo desde la desconfianza en uno mismo parece posible valorar el objeto que pretende comprenderse en toda su alteridad, saber qué aporta él a la interpretación y qué aporta el propio intérprete. En este sentido hay que entender la defensa que hace Sultana Wahnón Bensusan de «la sospecha» en toda labor interpretativa y su consejo de que el intérprete extienda la actitud vigilante hacia sí mismo, de que empiece a sospechar de sí mismo (1991*a*: 107-108).

Adoptando esta actitud reflexiva (en la que saber es, ante todo, *saber-se*) puede conseguirse que asome a la luz el sistema —antes subyacente— de preconcepciones culturales que determina toda comprensión. Aunque con esta actitud no se consigue evitar una realidad incuestionable: la de que ningún intérprete puede escapar a la sujeción histórica de su particular situación hermenéutica. Y en este punto cobran especial relevancia varias reflexiones de Gadamer. Por ejemplo, la de que toda interpretación «debe comenzar por una reflexión del intérprete sobre las ideas preconcebidas que resultan de la situación hermenéutica donde él se encuentra» (1996: 105). Por supuesto, la observación está hecha desde el convencimiento de que esas ideas preconcebidas determinan la comprensión del intérprete, y si Gadamer exige examinarlas cuidadosamente cabe pensar que es porque entrevé la posibilidad de controlar su influjo. Sin embargo, reconoce que nadie puede describir objetivamente su propia situación hermenéutica porque no se encuentra frente a ella como si fuera un espectador, sino que está *en* ella, inmerso en su red de determinaciones (Gadamer, 1996: 372). Lo que Gadamer quiere subrayar es que todo intérprete interpreta en función de lo que le permite divisar el campo visual abarcable desde el punto de observación concreto en el que se encuentra, y que este *horizonte* —así lo llama él (1996: 372)— tiene unos límites siempre marcados por el presente histórico en el que se vive.

Si algo indica esta situación es sobre todo la historicidad esencial de todo intérprete y de toda interpretación. Por eso, una conciencia verdaderamente histórica no tratará de interpretar nunca el pasado desde patrones de comprensión —y prejuicios— vigentes en el presente, sino que se esforzará por llevar a cabo una reconstrucción del horizonte histórico de la época a la que pertenece el objeto de análisis. Dice exactamente Gadamer: «el que omita este desplazarse al horizonte histórico desde el que habla la tradición estará abocado a malentendidos respecto al significado de los contenidos de aquélla» (1996: 373).

En el marco del pensamiento histórico de corte tradicional, siempre se ha creído que este desplazamiento al pasado garantizaba la total objetividad de la comprensión, puesto que el intérprete se olvidaba de su propio horizonte y basaba sus observaciones en el horizonte histórico reconstruido. Pero Gadamer formula una pregunta que obliga a replantear estas cuestiones: «¿Existen realmente dos horizontes distintos, aquel en el que vive el que comprende y el horizonte histórico al que éste pretende desplazarse?» (1996: 374). La respuesta a esta pregunta sólo puede ser, en opinión de Gadamer, negativa: existe un único gran horizonte que se va ampliando con la movilidad histórica de la existencia humana (1996: 375).

De modo que quien mira hacia atrás para analizar algún momento concreto de la tradición no ve algo extraño, ajeno, sino, por el contrario, algo a lo que está unido por vínculos ineludibles: ve su propia tradición, que es tanto como estar frente a la posibilidad de conocerse a sí mismo. Porque el horizonte desde el que se otea el pasado no se ha formado al margen de ese pasado, sino que es el que es precisamente porque tiene detrás lo que tiene detrás. Todo objetivismo con pretensiones de verdad científica tiene que resentirse forzosamente de esta aseveración. Puesto que, en definitiva, lo que Gadamer está diciendo es que de ningún modo puede darse un saber *desprejuiciado*; es decir: que trasladarse a otro horizonte sin cargar con el propio no es más que una abstracción utópica. Cuando alguien se desplaza de una situación a otra distinta, las únicas variables son las situaciones, porque el sujeto es siempre el mismo. Esto es lo que significa exactamente *desplazarse*: llevarse *a sí mismo* de un lugar a otro. Y cuando uno se desplaza lleva siempre consigo todo lo que él es, incluidos sus prejuicios.

Aunque desde postulados gadamerianos sería más exacto decir que en realidad no se produce el paso de un horizonte a otro horizonte distinto, sino que el desplazamiento tiene lugar siempre dentro de un mismo horizonte, cuyos límites están directamente vinculados a los de la existencia humana. Por eso, en sentido estricto, «ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar» (1996: 376). Y, sin embargo, apelando al sentimiento real de quien se acerca al pasado para tratar de analizarlo, Gadamer cree en la necesidad hermenéutica de seguir refiriéndose, no a la formación de un único horizonte, sino a la distinción entre horizonte histórico y horizonte del presente. Porque el intérprete que sale al encuentro de la tradición lo hace desde una conciencia de alteridad: no va en busca de sí mismo, no trata de autointerpretarse, sino que proyecta su esfuerzo interpretativo sobre algo que considera ajeno, otro. En opinión de Gadamer, es así como la comprensión «se convierte en tarea científica» (1996: 377). Lo que, por supuesto, no evita de ningún modo que la realidad sea otra. Es decir: la *intencionalidad* hermenéutica (si se permite el préstamo fenomenológico, pues toda interpretación es una interpretación *de algo*) no oculta el hecho de que el intérprete está instalado en un punto de la misma tradición que trata de interpretar y de la que, en definitiva, él mismo procede, lo que impide que puedan mantenerse alejados —si no es en un nivel puramente teórico— los dos horizontes en juego, el histórico y el del presente, pues inevitablemente tienen que entrar en contacto durante el proceso de la comprensión, en la medida en que el intérprete aporta siempre, lo quiera o no, su propio horizonte, y con él todos los prejuicios que lo conforman. Por eso afirma Gadamer que comprender implica siempre una «fusión horizóntica» (1996: 377). Es esta fusión de horizontes lo que permite localizar los prejuicios y erigir contra ellos una barrera protectora que evite una asimilación ingenua, pues en el momento —y sólo en el momento— en que ambos horizontes entran en contacto, los prejuicios pueden aflorar y entonces, al hacerse patentes, su validez es puesta automáticamente en suspenso y es posible llevar a cabo lo que Gadamer considera la principal cuestión crítica de toda tarea hermenéutica: «distinguir los prejuicios *verdaderos* bajo los cuales *comprendemos*, de los prejuicios *falsos* que producen los *malentendidos*» (Gadamer, 1996: 369).

11.3. EL LECTOR HISTÓRICO

Varios alumnos de Gadamer, reunidos en torno a la Universidad de Constanza, adaptaron los principales conceptos de este filósofo a la crítica literaria. Destaca en este sentido Hans Robert Jauss.

Jauss representa una de las vertientes fundamentales de la Estética de la recepción, la del lector histórico. Este autor se interesa sobre todo por las relecturas históricas, es decir, la acogida dispensada a la obra en cada época concreta. En *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria* se propone sentar las bases para una reescritura de la historia literaria y con este fin formula sus conocidas siete tesis:

1. Hay que acabar con la idea del objetivismo histórico de que existen unos hechos que no se ven afectados por la relación entre autor-crítico-lector.
2. La noción clave es la de «horizonte de expectativas»: el lector se enfrenta al texto con una serie de prejuicios que le hacen adoptar una predisposición determinada ante el texto.
3. La diferencia entre las expectativas y la forma concreta de la obra es denominada por Jauss «distancia estética». Esta distancia permite que puedan producirse modificaciones del horizonte de expectativas.
4. Es preciso reconstruir las preguntas a las que el texto daba respuesta en su época porque sólo así podremos saber cómo interpretaba la obra el lector del pasado. La historia literaria es una sucesión dialéctica y dinámica entre preguntas y respuestas.

5, 6 y 7. En estas tres últimas tesis plantea Jauss cuestiones acerca de la metodología a seguir para confeccionar una historia literaria.

Importa sobre todo centrarse en la segunda de estas tesis, pues en ella desarrolla Jauss uno de sus conceptos fundamentales, el de *horizonte de expectativas (Erwartungshorizont).* Lo toma prestado de la sociología de Karl Manheim y de la epistemología de Karl Popper (Fokkema/Ibsch, 1981: 180; Iglesias Santos, 1994: 48), aunque es evidente también el influjo del *horizonte de preguntas* formulado por Gadamer a partir de las ideas de Husserl y Heidegger (Rothe, 1987: 17). Con el *horizonte de expectativas* se refiere Jauss a la suma de conocimientos e ideas preconcebidas que determinan la disposición con la que el público de cada época acoge, y por tanto valora, una obra literaria. Claramente se advierte esta idea en el siguiente pasaje:

> Una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo completamente determinado de recepción. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, ya al principio, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y al fin» que en el curso de la lectura pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto (Jauss, 1976: 170-171).

Si el público de cada época tiene su propio *horizonte de expectativas* —aunque convendría puntualizar, como pide Zimmermann, que en realidad no se trata de un *horizonte de expectativas* homogéneo, sino que cada estrato social tiene el suyo propio (1987: 45)—, está claro que las obras literarias no pueden tener un único significado: en cada momento histórico se hará de ellas una nueva lectura. Con este argumento teórico, Jauss abre las puertas a la posibilidad de múltiples reactualizaciones de un mismo texto. Igual que en la reelectura llevada a cabo por un lector individual aparecen siempre innovaciones, en cada reelectura histórica pueden actualizarse distintas posibilidades de sentido contenidas en el texto. Posibilidades incluso totalmente imprevistas por el autor o por los lectores de la época en la que apareció la obra. De ahí la necesidad advertida por Jauss de configurar una historia de la literatura verdaderamente histórica, es decir, atenta al efecto que un texto provoca en los lec-

tores de cada época. Tras esta idea de lo que Gadamer denominaría la «historia efectual» se encuentra la presuposición de que, como afirmó el propio Jauss, «la vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida» (1976: 163). Y es que Jauss da por supuesto que el texto «no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento» (1976: 166-167). Al concebir al público de cada nueva época como «una energía formadora de historia», y no como una instancia receptora pasiva, Jauss cree que «la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones» (1976: 163, 164-165). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que, además de un enriquecimiento, puede producirse un desenfoque y una paulatina pérdida de aptitud para percibir ciertos aspectos que los lectores de la época en la que apareció el texto podían captar sin problemas. Es decir: las modificaciones en el *horizonte de expectativas* pueden provocar alejamientos importantes con respecto a la primera lectura que debió hacerse de un texto (probablemente la más cercana a la *intentio auctoris*). Algunos autores lamentan este hecho. Los teóricos de la recepción, sin embargo, ven ahí la verdadera historicidad de la literatura, una prueba evidente de que no hay sentidos intemporales, eternos. El peligro último está, claro, en llegar a postular una absoluta relativización del significado, como se ha hecho a veces desde algunas propuestas pragmáticas que han radicalizado las tesis de Jauss.

Siguiendo con el pensamiento de este autor, hay que decir que éste exige la reconstrucción del *horizonte de expectativas* histórico para acceder a las preguntas a las que el texto ofrecía respuestas en el momento de su aparición y deducir así cómo pudo ser valorado por su público originario (1976: 181). Y es importante saber que son tres los factores principales que determinan, según Jauss, el horizonte de expectativas:

- La poética inmanente del género literario al que pertenece la obra (esperamos que una obra respete los rasgos del género en el que se inscribe).
- Las relaciones de la obra con otras obras de la tradición literaria.
- La oposición entre ficción y realidad: nuestras expectativas no son las mismas ante un uso literario de la lengua que ante un uso práctico.

Resumiendo, puede decirse que el «horizonte de expectativas» viene determinado por los factores que integran la tradición literaria. Pedir que se valore una obra de acuerdo con los cánones implícitos en ella y que se ubique a los escritores en su momento histórico para hacerles justicia son maneras de reconocer la importancia que para una verdadera comprensión tiene el conocimiento de las expectativas desde las que cada época interpreta los fenómenos culturales y, por tanto, los literarios. Es importante en este sentido recordar el concepto de «distancia estética», con el que Jauss se refiere a la distancia que media entre las expectativas y su cumplimiento en el texto. En sus propias palabras: es «la distancia existente entre el previo horizonte de expectación y la aparición de una nueva obra» (1976: 174). Cuando aparece una nueva obra —explica Jauss— puede ocurrir que no satisfaga las expectativas de su primer público, sino que las frustre, pero esa frustración sólo resulta decepcionante si implica mala calidad, pues puede darse el caso contrario: que se abran nuevos caminos estéticos (1976: 174). Si es esto último lo que ocurre, las expectativas previas no sólo se ven frustradas, sino también superadas, y la nueva obra exige —si es aceptada— un *cambio de horizonte*, que suele traducirse en una ampliación para dar cabida a la novedad detectada (1976: 174). La distancia estética permite, pues, calibrar con rigor el grado de originalidad que presenta una obra literaria en el momento histórico de su aparición (Zimmermann, 1987: 42). No es difícil advertir aquí ciertas afinidades entre los planteamientos de Jauss y los desarrollados en el seno del Formalismo ruso, cuyos representantes creían —y así

lo refleja su conocida *teoría de la desautomatización*— que crear factores de desvío es un principio artístico fundamental en tanto que factor estimulante de la evolución literaria. En la misma línea se sitúa Jauss cuando afirma que la ruptura del horizonte de expectativas supone una norma estética fundamental (aunque en 1977, en su libro *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, hace una apología de la experiencia estética —que había sido devaluada por las teorías de Adorno y la poética de las vanguardias que defendían un arte no comunicativo y autónomo—, y sostiene que la ruptura del horizonte de expectativas es sólo una más de las alternativas que conducen a la experiencia estética).

Está claro que, para Jauss, olvidarse del *horizonte de expectativas* originario y forzar la obra a una interpretación exclusivamente condicionada por el actual *horizonte de expectativas* supone un grave error. Es innegable que toda comprensión —como demostró Gadamer— está históricamente condicionada, que por el mero hecho de *ser-en-el-mundo* en un tiempo y un espacio concretos se posee un determinado horizonte desde el que se interpreta todo. Son evidentes, entonces, las diferencias existentes entre el horizonte del intérprete y el representado en el texto, pero lo que se establece entre ambos horizontes no es —o no tiene que ser— una superposición, sino una tensión. Así lo cree necesario Jauss para evitar el peligro de proyectar el horizonte del presente sobre el del pasado, cayendo de este modo en actualizaciones ingenuas. La verdadera comprensión de un texto consiste —como lo expresó Gadamer y acepta Jauss— en una fusión de los horizontes en juego (Gadamer, 1996: 453-456). El verdadero carácter dialógico tiene lugar, según Gadamer, mediante una dialéctica de preguntas y respuestas: el texto responde a las preguntas planteadas por el intérprete y, a la vez, éste se siente interrogado por el texto (Gadamer, 1996: 452). Es así como puede tener lugar la fusión de horizontes. Cuando esta reciprocidad falta, no puede haber verdadera comprensión.

La historicidad de la obra de arte depende, según Jauss, del progresivo diálogo de esa obra con el público de cada nueva época. Los cambios de horizontes facilitan un nuevo diálogo. Pero se plantea un problema esencial: al analizar una obra, el investigador tiene que reconstruir primero el horizonte de expectativas histórico y luego fundirlo con su propio horizonte de expectativas, lo que significa que el punto de vista bajo el que hay que describir el curso de la historia es siempre el del presente del investigador. Hay que abarcar entonces toda la suma de lecturas originadas por un texto y ponerlas en relación con la lectura que se hace en el presente. Cada nueva generación de investigadores tiene que escribir entonces de nuevo la historia literaria. Además, hay que tener en cuenta que en cada época se hace una lectura nueva de los clásicos, cada período cultural se los hace suyos, y, por tanto, el investigador tiene que resucitar continuamente obras clásicas y contemplarlas al menos desde tres perspectivas distintas: la recepción que las obras clásicas tuvieron en el momento de nacer (la lectura contemporánea a su aparición), la recepción que las obras clásicas tuvieron en la época que estamos estudiando y la recepción que las obras clásicas reciben en nuestro presente (la lectura que nosotros y nuestros contemporáneos hacen de esas obras).

Viendo las reflexiones de Jauss sobre la configuración de una historia literaria desde la perspectiva del lector se comprende en seguida que la cantidad de estudios que habría que hacer para que esa historia de la literatura quedara actualizada es inabarcable. Por eso Jauss propone limitarse a la recepción de un solo autor o de un solo texto a través de las épocas para poner en funcionamiento su método, o bien, con algo más de ambición, escoger momentos históricos decisivos y realizar cortes sincrónicos para reconstruir el horizonte de expectativas vigente en esos momentos concretos. Luego tendrían que compararse los distintos horizontes de expectativas resultantes (reconstruidos) y se llegaría así a ciertas conclusiones que permitirían tener un mayor conocimiento de la historia literaria.

Una misma obra es interpretada de distinto modo en épocas distintas porque varía el horizonte de expectativas de los lectores, de modo que no puede hablarse de un sentido de-

finitivo para cada obra; los juicios estéticos evolucionan. Se hace evidente ahí el influjo de la hermenéutica filosófica de Gadamer en las explicaciones de Jauss. Para Gadamer, todas las interpretaciones de la literatura del pasado son el resultado de un diálogo entre pasado y presente. Nuestro contexto cultural hace que nos planteemos una serie de preguntas y no otras, y al mismo tiempo tratamos de saber qué preguntas quiso responder la obra en su momento histórico. Inevitablemente tenemos que acceder al pasado desde el presente; siempre nos acompaña la cosmovisión del presente cuando queremos interpretar un texto del pasado (de ahí la necesidad de la fusión de horizontes). Ahora bien, si no existe un sentido preestablecido en un texto, si el sentido se concretiza en cada acto de lectura y con cada lector de manera inesperada, puede pensarse que existen tantos horizontes de expectativas y tantos sentidos como lectores. A Jauss le interesa probar que existe un único horizonte de expectativas, es decir, un único sentido de un texto en un momento dado, pues sólo así puede llevar a cabo su programa histórico consistente en comparar las diferentes lecturas que una misma obra ha recibido en épocas distintas. Para ello, se apoya en la noción de «género literario». El lector, ante una obra literaria, lo primero que hace es inscribirla en un género determinado y, por tanto, ajustarla a un sistema de convenciones al que se somete tanto la estructura como el estilo, el tema, etc. Así, su horizonte de expectativas estará determinado por el conocimiento que tenga de los rasgos del género literario al que la obra pertenece. El género literario, pues, garantiza la existencia de un único horizonte de expectativas para cada obra, porque todos los lectores tienen que ajustar su lectura a los rasgos del género. Aclarada la unidad del horizonte de expectativas para cada época, Jauss se plantea cómo reconstruirlo. Una posibilidad es analizar documentos que sean reflejo de la reacción del público ante una obra, pero este tipo de documentos escasean en épocas pasadas y, cuando existen, suelen ser el testimonio de receptores privilegiados —un escritor pronunciándose sobre otro escritor— y no podemos circunscribir la historia de la recepción a esos testimonios individuales que no tienen por qué reflejar una realidad histórica. Así, lo único que puede hacerse es atender a la tradición del género literario al que pertenece la obra: según el estado de evolución en el que se encuentre el género literario, así será el horizonte de expectativas del lector.

El horizonte de expectativas es, pues, la base para la reconstrucción del sentido histórico de un texto (pero «sentido histórico» no quiere decir «verdadero sentido», sino, únicamente, «el sentido que la obra tuvo para sus contemporáneos»). Conocer el horizonte de expectativas con el que se enfrentaba un texto determinado permite tener acceso a la distancia estética que mediaba entre ese texto y lo que se esperaba de él y, así, es posible valorarlo al margen del punto de vista personal del crítico. Se consigue de este modo cierta garantía de objetividad. El peso de la crítica no recae ya en el juicio intuitivo del crítico intérprete, sino que se busca la objetivación de las normas estético-literarias. En casos de textos contemporáneos puede llevarse a cabo un estudio riguroso atendiendo a la reacción del público lector teniendo en cuenta factores como el nivel de formación intelectual, la profesión, el sexo, la clase social, etc.

Entre las objeciones que se le han hecho a la Estética de la recepción destaca la de que, para varios críticos, el horizonte de expectativas sólo puede ser reconstruido «en el caso de un público restringido y relativamente cerrado y en el caso de épocas que dispongan de un sistema de géneros relativamente estable» (Rothe, 1987: 23). Además, una teoría de la recepción fundamentada sociológica e históricamente tiene que contemplar las estructuras sociales y no puede partir de un concepto abstracto y vago de público lector. El horizonte de expectativas no es homogéneo para cada época, como quería Jauss, sino que existe un horizonte para cada estrato social. La teoría de la recepción tiene que atender a cuestiones sociológicas y, por tanto, más que historia de la asimilación subjetiva de la literatura (cómo recibe cada lector la obra), tiene que ser considerada la historia de las reacciones ante la lite-

ratura. Precisamente, Bernhard Zimmermann, al considerar en «El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción» una perspectiva sociológica de la teoría de la recepción establece la siguiente distinción (1987: 48):

— Lector implícito: categoría textual.
— Receptor: el lector real, que puede ser cualquier entidad personal con capacidad de descodificación.
— Destinatario: el lector en el que piensa el autor mientras escribe porque es a él a quien va dirigido el mensaje. Esta categoría es la que condiciona la producción literaria y puede ser concebida como fuerza productiva.

Con este nuevo concepto de destinatario, Zimmermann consigue que no se tenga en cuenta la figura del lector sólo en el acto de la escritura —lector implícito—, sino también en la relación entre literatura y sociedad. Si el autor piensa en un destinatario, es evidente que la literatura surge de la sociedad y para la sociedad. La literatura es, por tanto, una forma de comunicación social. De hecho, ya Jauss contemplaba la función social de la literatura. Merece la pena atender, en este sentido, a la última de sus siete tesis, donde afirma:

> La función social de la literatura sólo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectaciones de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social (1976: 201).

Es obvio que, para Jauss, el *horizonte de expectativas* facilitado por la literatura puede influir en el horizonte de expectativas de la praxis vital de cada individuo. De hecho, antes de anunciar esta última tesis ya había señalado, al comentar la evolución seguida por la estética marxista, que el arte no puede ser reducido a una mera *función reproductora* de realidad porque tiene también un carácter *formador* de realidad (1976: 149). Y luego insistirá en que el *horizonte de expectativas* de la literatura, «no sólo conserva experiencias hechas, sino que también anticipa la posibilidad irrealizada, ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos a la experiencia futura» (1976: 205).

Está claro que Jauss se interesa por cómo podía la literatura repercutir en el comportamiento social de los lectores, ayudándoles —por ejemplo— a sobreponerse a experiencias vitales problemáticas. Pero reducir a este aspecto la relación entre literatura y sociedad es demasiado simplista. De hecho, Jauss reconoció después que sus primeras aportaciones a la Estética de la recepción precisaban una complementación sociológica, pues no basta con la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario, sino que es necesario atender a factores extraliterarios relacionados con la vida práctica que orienta el gusto o el interés estético de distintos estratos de lectores. También es necesario atender a cuestiones psicológicas previas al acto de reflexionar sobre la obra literaria, es decir, en el proceso de la lectura, el lector experimenta una serie de sensaciones —emoción, admiración, frustración, etc.— que deben ser contempladas en la teoría de la recepción como una fase previa a la valoración final de la obra. Jauss reconoció esta necesidad que no había tenido en cuenta en sus primeros estudios. Ahora bien, cabe plantearse cómo determinar el horizonte de expectativas intraliterarias y el del mundo de la vida en el proceso de recepción de un texto. Jauss asegura que esto no puede hacerse de manera empírica, con datos basados en la observación que permitan verificar o refutar hipótesis, pero tampoco puede hacerse de forma puramente intuitiva, partiendo de un punto de vista subjetivo o de un conocimiento de la tradición literaria. Lo que hay que hacer es atender al juego de pregun-

tas y respuestas entre lector y texto y tener en cuenta que, en una primera fase, las preguntas del lector van destinadas a cumplir el horizonte de expectativas intraliterario (expectativas creadas por el conocimiento previo que el lector posee sobre el género literario, sobre la forma y los temas de obras anteriores) y, en una segunda fase, las preguntas están enfocadas hacia el horizonte de expectativas de la experiencia vital del individuo (expectativas relacionadas con su contexto social). En una última fase se produce la fusión de ambos horizontes y el texto adquiere para el lector un sentido determinado, un sentido que no tiene que ser concebido como el sentido correcto que todo el mundo tiene que aceptar necesariamente, pues precisamente en la pluralidad de posibles interpretaciones reside el carácter estético del texto literario.

Como vemos, las últimas consideraciones de Jauss —que modifican, ampliándolas, sus tesis iniciales— tratan de definir el arte a partir de su experiencia histórica (la recepción de una obra en el transcurso de los siglos) y de su función social. Jauss distingue dos lados en la relación texto-lector: el efecto (la impresión que el texto provoca en el lector) y la recepción (en la que intervienen factores relacionados con la experiencia vital del destinatario). Ambos lados deben ser contemplados por una teoría de la recepción, pues el texto emite unas señales —rasgos de género, de época, etc.— que el lector detecta y a partir de ellas activa su conocimiento de la tradición literaria que precede a ese texto y suma a esos conocimientos los que posee sobre el mundo y sobre sí mismo (sus intereses, sus deseos, sus necesidades y experiencias, conjunto de factores que estará condicionado por las circunstancias sociales de tipo general, por las específicas de su clase social y por las, más concretas aún, biográficas). Con esa fusión de conocimientos, literarios e histórico-sociales-biográficos, es decir, con la fusión del horizonte de expectativas dado por el texto y el aportado por el lector, se enfrenta éste al texto y trata de buscarle un sentido.

La distinción entre horizonte de expectativas intraliterario y horizonte de expectativas extraliterario permite hablar de lector implícito —siguiendo a Iser: el carácter de acto de lectura prescrito en el texto— y de lector explícito —un lector documentable histórica, social y biográficamente que lleva a cabo la fusión de horizontes señalada—. La función implícita del lector es comprobable en las estructuras objetivas del texto, mientras que al lector explícito difícilmente tenemos acceso, de modo que, por motivos metodológicos, tendrá prioridad hermenéutica el lector implícito.

11.4. El lector implícito

Al analizar la percepción que del objeto intencional puede tener el sujeto, Husserl advierte que las cosas no se presentan nunca a la conciencia en su totalidad, sino «a través de meros matices o escorzos de ellas» (1985: 96). A la vez, el fenomenólogo señala que todo acto perceptivo implica la posibilidad de recordar lo percibido (es decir: la posibilidad de una *retención*) y la espera o expectativa (*protención*, en la terminología de Husserl) de poder percibir otros aspectos del objeto que de alguna manera han sido sugeridos por el aspecto ya conocido. A partir de estas apreciaciones sobre el acto de la pereepción, Wolfgang Iser desarrolla en *El acto de leer* (1976) un exhaustivo análisis del proceso de la lectura. Señala que la percepción de un texto literario no es comparable a la descrita por Husserl sobre los objetos, puesto que, al fin y al cabo, éstos, aunque no puedan ser «captados enteramente» por una conciencia humana —es decir, aunque no puedan ser percibidas todas sus partes a la vez— se presentan «como un todo ante la mirada», mientras que el texto de ficción «sólo puede abrirse como *objeto* en la fase final de la lectura» (1987: 177). Iser concibe al lector como «un punto que se desplaza incesantemente en el texto» y va actualizando así las dis-

tintas fases de éste (1987: 178). Y para explicar este recorrido del lector a lo largo del texto recurre al concepto de *protención*:

> El haz semántico de dirección de cada frase siempre implica una expectativa que apunta a lo que viene. Husserl denomina a tales expectativas protenciones. Porque esta estructura es propia de todos los correlatos de la frase en los textos de ficción, su conjunción tendrá como consecuencia menos el cumplimiento de la correspondiente expectativa creada que más bien su modificación ininterrumpida (1987: 181).

Poco después de este pasaje, escribe Iser:

> En el texto, cada correlato de la frase, gracias a sus representaciones de vacío, contiene una mirada anticipada sobre el siguiente, y configura el horizonte de la frase precedente por medio de su visión saturada. De ello se deduce: cada instante de la lectura es una dialéctica de protención y retención, a la vez que se transmite un horizonte futuro, todavía vacío, pero que debe ser colmado con un horizonte de pasado, saturado, pero continuamente palideciente, y esto de manera que a través del peregrinante punto de visión del lector se abran permanentemente ambos horizontes interiores del texto, a fin de que se puedan fundir entre sí (1987: 182).

Estas consideraciones sobre la interacción entre texto y lector están fundamentadas en la convicción de que una de las características esenciales de las obras literarias es su *indeterminación*, concepto que Iser recoge de Ingarden para llamar la atención sobre los espacios o lugares vacíos —según Pozuelo Yvancos: «segmentos por conectar en el trazado de un texto (cohesión textual), puntos que exigen el trazado con presuposiciones o reflexiones del propio lector, rupturas de la continuidad de la narración» (1992: 120)—, que el lector debe rellenar con su imaginación para que el texto adquiera un significado concreto (Iser, 1989: 138-139). El hecho de que en mayor o menor medida todo texto literario requiera que se lleve a cabo esta labor de «concretización» o «concreción» —otro concepto ingardeano— demuestra la importancia que tiene la participación del lector en la constitución de sentido y, en definitiva, pone de manifiesto que los textos presentan lo que Iser denomina una «estructura apelativa», es decir, una estructura que integra como «elemento fundamental», sin el cual no alcanzaría su plena realización, «el proceso mismo de la lectura» (1989: 147).

Iser concibe el acto de lectura como un proceso de creación de significado y la recepción como un componente central que está previsto en la constitución interna de la propia textualidad. Así, el proceso de lectura consiste en la actualización de ciertas reglas inscritas en el texto, reglas que existen en potencia, a la espera de un lector que las actualice, lo que equivale a decir que la significación textual es el resultado de la interacción entre las señales textuales y los actos de competencia del lector. La actualización de esas reglas es lo que produce el sentido del texto. El lector busca la unidad o coherencia del texto —el sentido global— a partir de los elementos textuales (la frase, el párrafo, el verso, los capítulos, etc.). Cuando no hay unidad, coherencia, se produce un hueco, un vacío que desorienta al lector, quien tiene que proceder al rellenado de esos huecos para que el texto tenga un sentido unitario. El lector se convierte así en una especie de coautor: sin su participación, el texto carece de coherencia. La lectura es, pues, un acto inscrito en el propio texto. Supone una dinámica de búsqueda de significado. Todo texto presenta una serie de lagunas que el lector tiene que rellenar. Si al lector se le diera la historia completa, entonces su imaginación no entraría en funcionamiento y el resultado final sería el aburrimiento, por eso un texto literario debe concebirse, según Iser, de modo que comprometa la imaginación del lector. Pero, además, es fácil entender que ninguna historia puede contarse en su totalidad, sin dejarse ningún detalle. Las omisiones son inevitables para que pueda avanzarse en el relato.

Al considerar que la experiencia de lectura se encuentra en el centro del proceso literario, Iser descubre que su enfoque es fenomenológico: los lectores incorporan el texto a su conciencia, lo interiorizan y lo convierten en parte de su experiencia. Así, el significado del texto es el producto final de la interacción entre texto y lector. Iser concibe el proceso de lectura como una especie de viaje que requiere constantes ajustes, una constante modificación de las expectativas. Para referirse a esta peculiaridad del proceso de lectura habla de «punto de vista errante». Las oraciones de un texto van estableciendo diversas perspectivas y entran en relación unas con otras. Por ejemplo, una oración puede avanzar lo que ocurrirá más adelante en el texto y luego ese anuncio tiene que ser confirmado por otra oración o bien desmentido; en este último caso se produce un efecto retroactivo que lleva al lector de nuevo hasta la primera frase para interpretarla de modo distinto. Las expectativas que van suscitándose en el acto de la lectura no suelen cumplirse en un texto literario, y si se cumplen siempre lo consideramos un defecto. En los textos didácticos, de carácter expositivo, sí solemos exigir el cumplimiento de las expectativas, pero no en un texto literario, cuya dinámica suele estar basada en una continua modificación de expectativas. El enfoque fenomenológico de Iser es evidente cuando señala que el contenido de las oraciones que vamos leyendo queda almacenado en nuestra memoria, pero la memoria y la percepción no son nunca idénticas y, cuando oraciones sucesivas nos obligan a modificar la expectativa creada por oraciones leídas anteriormente, nuestra memoria ya no nos devuelve el contenido exacto de lo que habíamos leído, sino una ligera variación que a menudo nos hace establecer nuevas conexiones imprevisibles con otras oraciones. La idea final es la de que la lectura es un acto mucho más complejo de lo que aparentemente podría pensarse —Iser habla de «una especie de caleidoscopio de perspectivas, preintenciones, recuerdos»—; es un proceso creativo y no una mera percepción de lo escrito. Los huecos dejados por el propio texto pueden ser llenados de diferentes maneras, por eso un texto es potencialmente susceptible de diversas realizaciones: cada lector llena los huecos a su modo y ninguna lectura agota todo el potencial significativo del texto. Incluso en los casos en que un mismo lector realiza una segunda lectura de un texto es fácil que tenga una impresión distinta de la primera vez y que vea cosas que antes no vio. Se trata del fenómeno de la relectura, al que se refiere Iser para llamar la atención sobre cómo en una segunda lectura pueden hacerse siempre nuevos descubrimientos. El texto es el mismo, pero la interpretación puede variar porque las circunstancias personales del lector ya no son las mismas que antes. Para empezar, sus recuerdos de la primera lectura hacen que las expectativas sean distintas a las que se generaron la primera vez. Por otra parte, el lector puede haber ganado en experiencia y, como lector, ya no es el mismo que era en su primera aproximación al texto. Todas estas cuestiones hacen que la relectura sea en realidad otra lectura y que, de hecho, cada acto de leer sea irrepetible.

Con estas reflexiones desarrolladas en «La estructura apelativa de los textos», Iser estaba prefigurando ya lo que sería su teoría del *lector implícito*. En 1972, publica precisamente con este título una de sus obras más conocidas: *El lector implícito (Der Implizite Leser)*. Lo que con este concepto teórico quiere señalar el investigador alemán es que la recepción está prevista en la constitución interna del texto, en su estructuración. «El concepto de lector implícito —escribe Iser en *El acto de leer*— describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano» (1987: 64).

En *El acto de leer*, deja claro Iser que el lector implícito es un constructo teórico, que «no posee una existencia real», puesto que «no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo» (1987: 64). Dado que un texto sólo cobra realidad en el momento de la lectura —explica Iser— es lógico suponer que, al ser redactado, se incluyen en su estructura ciertas «condiciones de actualización», signos que evidencian la necesaria participación de un receptor, y estos signos son los que permiten ha-

blar del lector implícito como concepto perfectamente distinguible del lector real o empírico (1987: 64).

Lo que Iser quiere subrayar es que, durante «el acto de leer», los lectores reales asumen un papel que está ya prefigurado en el texto y pueden acceder así al mundo ficcional de la obra. Su presencia está prevista como está prevista también su inmediata ausencia, su abandono, el retorno al mundo real. El papel del lector, pues, está ya implícito en el texto. Es lo que piensa Iser: «el rol del lector», asegura el teórico alemán, se halla «establecido en la estructura del texto» (1987: 66). Aceptar ese rol implica respetar el pacto de la ficción, suspender voluntaria y momentáneamente —recuérdese la célebre fórmula de Coleridge— la incredulidad. Es lo que señala Seymour Chatman: «Cuando acepto el contrato de la ficción añado otro ser: me convierto en lector implícito» (1990: 162). Está claro que el concepto de lector implícito indica, como se ha visto ya, que «el receptor siempre está ya pensado de antemano» (Iser, 1987: 64). Recuérdese que, antes de utilizar este concepto, Iser hablaba ya de «la estructura apelativa de los textos». Incluso cuando el autor escribe sin ninguna intención comunicativa, su texto constituye un mensaje dirigido a otras personas. Como dice Iser, la presencia del lector implícito no puede evitarse ni siquiera en textos que, «de manera explícita, parecen no preocuparse de un receptor o incluso pretenden excluir a su posible público por medio de las estrategias utilizadas» (1987: 64).

Comentando las reflexiones de Iser sobre el lector implícito, Darío Villanueva advierte cierta ambigüedad en este concepto, pues «es tanto una instancia de recepción ínsita en el texto como la actualización fenoménica de la misma a través de un acto de lectura» (1991: 134). Efectivamente, Iser utiliza la misma noción teórica para indicar que la estructura del texto literario presenta ciertas marcas que presuponen un lector —en este sentido coincide con lo que ya Ingarden había señalado— y para explicar que el significado potencial de la obra necesita ser actualizado por alguien capaz de ajustarse a alguno de los «roles» de lector que el texto mismo ofrece (Iser, 1987: 66-69). Con esta segunda acepción del lector implícito, Iser da a entender que el texto admite varias lecturas, pero no cualquier lectura. En su misma estructura están previstas, diseñadas, distintas perspectivas, y el lector real tiene que ajustarse a alguna de ellas porque representan la pluralidad de actualizaciones posibles. Iser describe esta fase como una «tensión», que tiene que resolverse en perfecto equilibrio, entre «las aptitudes habituales del lector» y «la oferta de roles del texto» (1987: 68).

Cuando alguien se apropia del papel de lector previsto en la estructura textual —explica el teórico de la escuela de Constanza— no se olvida completamente de sí mismo, sino que aporta a la lectura todas sus experiencias, prejuicios y aptitudes, de donde se infiere que cada lector lleva a cabo una actualización personal del texto, pero una actualización que de algún modo estaba prevista porque coincide con alguno de los «roles» posibles y, así, cada interpretación equivale a una «concreción particular», a una «ocupación determinada de la estructura del lector implícito» (1987: 68-69).

Precisamente porque el lector existe como mera «potencialidad», cree Genette que debería hablarse, más que de *lector implícito* o *implicado*, de *lector posible* o de *lector virtual*, pues nunca puede tenerse la certeza de quién va a leer verdaderamente la obra; ni siquiera cuando se escribe pensando en un destinatario concreto puede asegurarse que vaya éste a leer efectivamente el texto: algo podría llegar a impedirlo (Genette, 1998: 103). Esta observación de Genette no parece incompatible con la idea de que el autor, al configurar la obra de un modo determinado, está a la vez formando una imagen de sus lectores o, más exactamente, una imagen del tipo de lector que el texto necesita para funcionar. Es lo que, en gran medida, había señalado ya Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction* al referirse, por ejemplo, a las distintas formas «de colaboración activa del lector» o a los recursos retóricos utilizados por los escritores para controlar la lectura que debe hacerse de sus obras (1974: 288 y ss.).

Siguiendo la línea de investigación abierta por Booth, basada en la retórica de la persuasión, Michel Charles postula en *Rhétorique de la lecture* (1977) el análisis de los mecanismos utilizados por el autor para guiar al lector en su recorrido por el texto. Lo cierto es que varios teóricos han insistido en la idea de que, de algún modo, es el escritor quien, durante el proceso creativo, prevé un lector capaz de construir el sentido que el texto requiere para ser actualizado. De ahí a concebir al lector como una estrategia textual no hay demasiada distancia. Y de hecho esto es lo que, acuñando distintos conceptos teóricos —algunos de los cuales coinciden, en esencia, con el de lector implícito, como ha destacado Darío Villanueva (1991: 134-136)— varios autores han tratado de demostrar. Así, han ido apareciendo nociones como «mock reader» (lector fingido), de Walter Gibson (1950); «informed reader» (lector informado), de Stanley Fisch (1970); «interdieter Leser» (lector pretendido), de Erwin Wolff (1971); «archilecteur» (archilector), de Michael Riffaterre (1971); o «lettore modello», de Umberto Eco (1979).

Digamos, por último, que del análisis fenomenológico de la lectura llevado a cabo por Iser —centrado en el despliegue del texto en la conciencia del lector— se deducen sobre todo tres conclusiones importantes:

1. Que el significado de un texto literario depende de un equilibrio entre el abanico de posibilidades de actualización previstas en la misma estructura textual y lo que el lector aporta a la lectura.
2. Que el texto genera una serie de expectativas en el lector que pueden satisfacerse o frustrarse (y, por tanto, modificarse) durante la lectura.
3. Que en todo regreso a un texto, es decir, en toda relectura, aparecen innovaciones, aspectos que antes no habían sido advertidos.

Como señala Victoria Cirlot, estas tres conclusiones extraídas de la investigación de los efectos que un texto provoca en su lector tienen una perfecta equivalencia en el análisis del lector histórico (1996: 162).

12. **Pragmática literaria**

12.1. Introducción

Junto a la Sintaxis y la Semántica, la Pragmática forma la tríada en la que se basa la teoría semiótica del lenguaje propuesta por Charles Morris en 1938. Si la Semántica se ocupa de las relaciones entre el signo y el referente expresado, y la Sintaxis de las relaciones que mantienen los signos entre sí, la Pragmática estudia «las relaciones que mantienen el emisor, el receptor, el signo y el contexto de comunicación» (Pozuelo Yvancos, 1992: 75). Según Teun A. Van Dijk, «la Pragmática es aquella parte del estudio del lenguaje que centra su atención en la *acción*» (1977: 172). Afirma además este autor que «es esencial para la acción [...] el hecho de que *responda a una intención*, particularmente por parte de la persona que lleve a cabo el hecho» (1977: 173). También Graciela Reyes tiene muy en cuenta la intencionalidad a la hora de definir la Pragmática, pues asegura que esta disciplina «estudia nuestra manera intencional de producir significado mediante el lenguaje, y los principios que regulan los comportamientos lingüísticos dedicados a la comunicación» (1994: 20). Para poder analizar todos estos aspectos es obvio que no puede seguirse el camino que los estructuralistas, estimulados por Saussure, habían emprendido. Es decir, no puede limitarse el estudio del lenguaje al análisis del código de la lengua. El código es una abstracción; la realidad lingüística está en el habla, en el uso individualizado que cada hablante hace del código, que

era precisamente lo que Saussure descartaba de sus investigaciones por considerarlo un aspecto no científico. Ya Mijail Bajtin había advertido que las lenguas no son únicamente sistemas de signos, sino entidades culturales e históricas. Lo significa, por ejemplo, que no hay códigos fijos, estáticos, separados de la comunidad de hablantes y por tanto analizables fuera del uso de la lengua, como proponía Saussure. Hay que estudiar la lengua como diálogo vivo, pues, y no como código. Esto es lo que la Pragmática toma sin duda de Bajtin. Como toma la idea de que el esquema básico de una situación comunicativa establecido por Saussure —un emisor envía un mensaje a un receptor y éste lo descodifica— es una simplificación excesiva de la realidad, pues lo que verdaderamente se da es un proceso de interacción (Reyes, 1994: 53). Está claro que tanto Bajtin como la Pragmática comparten un objeto de estudio —el habla— que los separa del Estructuralismo. Los estructuralistas estudian la lengua y se interesan por el aspecto sincrónico de la comunicación, mientras que Bajtin y los seguidores de la Pragmática privilegian el estudio del habla, los enunciados individuales, porque lo que les interesa es observar el intercambio dialógico. Estos últimos, además, están convencidos de que todo enunciado es socio-histórico, de modo que la lengua vive y evoluciona históricamente en la comunicación verbal concreta, y no, como defiende el Estructuralismo, en el sistema lingüístico abstracto.

Resulta interesante lo que escribe Fernando Gómez Redondo acerca de todas estas (y otras) cuestiones:

> De algún modo, la pragmática se ha convertido en una lingüística de la actuación y se ha visto fomentada, sobre todo, por las investigaciones de carácter sociológico, que son las que han posibilitado el estudio de las expresiones como resultado de casos situacionales (entre los que cabría incluir procedimientos psíquicos o factores sociales). Estos elementos son de enorme interés porque la pragmática parecía orientada a ocuparse de trazar una teoría del texto, superando las limitaciones formales que llevaba implícita una investigación centrada sólo en el lenguaje literario; la pragmática arrumba los esquemas positivistas de la lingüística, para atender a otros factores como los condicionamientos y consecuencias sociales del lenguaje, los mecanismos interactivos de la conducta de los emisores-receptores, las implicaturas conversacionales, las presuposiciones, los actos de habla o la estructura de la conversación, por citar sólo unos pocos (1996: 218-219).

En realidad, puede decirse que existen sobre todo dos corrientes dentro de la Pragmática Literaria: la de quienes se centran en el estudio de los contextos de producción y recepción con el fin de elaborar una *teoría de los contextos*, y la de quienes, de un modo más estricto, tratan de determinar si la literatura es una acción lingüística especial, cuyos actos de habla poseen rasgos específicos (Pozuelo Yvancos, 1992: 75). La primera corriente remite, en definitiva, a las peculiaridades de la comunicación literaria, mientras que la segunda nos sitúa en el marco de lo que la filosofía del lenguaje ha denominado la teoría de los actos de lenguaje. Conviene ver ambas corrientes por separado.

12.2. Especificidad de la comunicación literaria

Uno de los mayores obstáculos a los que se enfrenta la teoría literaria es el de explicar cuáles son los rasgos textuales que hacen de un texto dado un texto literario, es decir, los rasgos distintivos de la *literariedad*, los que permiten oponer la lengua literaria a la no literaria. Ciertamente, no parece que sea tarea fácil determinar dónde está el límite entre la literatura y la no literatura. De hecho, hoy se habla de la crisis de la literariedad. Esto ha motivado la aparición de nociones como la de la «aceptabilidad» social e histórica. La tesis

fundamental de los defensores de la aceptabilidad (como T. A. Van Dijk o C. di Girolamo) es que un texto es literario cuando es *aceptado* como tal por una comunidad de lectores (Pozuelo Yvancos, 1992: 75). Se trata, por tanto, de un problema cultural, es el sistema de valores sociales —cambiante y dinámico por excelencia— lo que determina la literariedad de un texto. Así, la literariedad es interpretable como una connotación socio-cultural, variable según las épocas y los lugares. Desde este punto de vista, resulta estéril toda indagación de las propiedades estéticas —poéticas, literarias, artísticas— inherentes a un texto. Lo único que podría estudiarse entonces es la demanda receptora: qué pide el público lector —y qué está dispuesto a aceptar como literatura— en cada época concreta. La historia literaria estaría así fundamentada en este aspecto de la estética de la recepción.

Pero ante esta relativización del concepto de literatura reaccionaron otros autores, como Antonio García Berrio o Marcelo Pagnini, que aclaran que un grupo de lectores puede ponerse de acuerdo sobre si un texto es bello o no, es decir, sobre si es o no estético, pero no pueden decidir mediante un pacto si es o no literario porque son las peculiaridades del texto las que contienen la literariedad. No debe creerse que los fundamentos de la literatura son arbitrarios, pues ciertas peculiaridades del discurso literario —el ritmo, la recurrencia, la proporción, etc.— obedecen a determinadas necesidades expresivas que están relacionadas con estructuras antropológicas de la imaginación humana. Estas necesidades no son de naturaleza convencional y del modo de satisfacerlas depende el éxito o el fracaso de la ejecución artística. Es decir: existen unos valores estéticos universales que hacen que el arte sea una constante humana y que son los que garantizan la «poeticidad» de un texto: el conjunto de rasgos que hacen que determinados mensajes supongan auténticos logros estéticos, verdaderos aciertos expresivos, al causar un efecto imprevisible totalmente alejado del que produce la comunicación convencional lógica y práctica. Esta noción idealista de universal estético-literario se concretiza de algún modo en los textos, queda alojada en ellos, y es tarea del investigador detectar las marcas que puedan ser interpretadas como valores estéticos universales.

La Pragmática literaria no trata de explicar la literariedad precisamente por este camino, sino por otro distinto: fuera del ámbito textual. Cree que existe una especificidad de lo literario y trata de encontrarla estudiando las relaciones que mantienen el emisor, el receptor, el signo y el contexto situacional en el fenómeno de la comunicación literaria. Si la Pragmática Lingüística estudia el uso del lenguaje, la Pragmática Literaria estudia el uso y el consumo de lo literario. Se sitúa así en el marco de la Teoría de la Comunicación y trata de dar cuenta de la peculiaridad de la comunicación literaria, de los principales rasgos de este proceso comunicativo, visto como un tipo específico de relación entre emisor y receptor. Es lo que hace, por ejemplo, Fernando Lázaro Carreter en su conocido ensayo «La literatura como fenómeno comunicativo», recogido en sus *Estudios de lingüística* y también en la antología preparada por José Antonio Mayoral acerca de la *Pragmática de la comunicación literaria* (1999: 151-170). Merece la pena glosar aquí las ideas centrales de este trabajo, completándolas con las aportaciones de otros autores:

- En el caso de la literatura, se supone que el emisor está especialmente cualificado, es un artista.
- La comunicación se produce *in absentia*, es decir, emisor y destinatario no están copresentes, de modo que no puede establecerse un diálogo entre ellos, no pueden discutir el texto mientras éste está en proceso de construcción para ir corrigiendo ciertos aspectos. La comunicación literaria tiene, pues, un carácter irreversible porque el mensaje se cifra en ausencia del receptor y, en consecuencia, éste no puede intervenir en la construcción de aquél, que se presenta entonces como una propuesta

inmodificable: una obra literaria es siempre un mensaje concluso, acabado, y el lector puede disentir de él, pero no influir en él. Como señala Cesare Segre, en la comunicación literaria, al tener ésta un carácter diferido, se rompe el circuito de la comunicación normal Emisor-Mensaje-Receptor y esta sucesión se convierte en dos segmentos autónomos: Emisor-Mensaje y Mensaje-Receptor (Segre, 1985: 12).

— En la comunicación literaria, el destinatario va variando, pero el emisor y el mensaje son siempre los mismos.

— El contexto es necesario para que se produzca la comunicación y hay que buscarlo en las obras mismas, puesto que en un nivel extratextual el autor no asiste al acto comunicativo y éste sería entonces incompleto.

— La situación de lectura es muy distinta para cada lector, depende de sus circunstancias individuales, de su preparación cultural, de su ideología, de su personalidad, etc., de ahí que los desajustes en el desciframiento de un texto literario sean frecuentes (también existen, claro, en un acto comunicativo cotidiano, pero en mucha menor medida). Por eso son frecuentes las diferentes interpretaciones de una misma obra literaria y ahí juega un papel importantísimo el crítico literario, que tiene que renunciar a emitir arbitrarios juicios de valor y poner su erudición al servicio de los lectores no especializados para que éstos cuenten con la información necesaria para poder descodificar el texto.

— El concepto de «actualidad» es importante para captar el interés del lector: éste lee aquello que, por la razón que sea, le parece actual. Aunque se trate de un texto de otra época, para un lector determinado ese texto puede contener un mensaje que, para las circunstancias concretas de su vida, puede poseer una indiscutible actualidad.

— En una situación comunicativa ordinaria con fines prácticos pueden producirse perturbaciones que impidan la comprensión del mensaje por parte del receptor. Estas perturbaciones son llamadas «ruidos» en la Teoría de la Comunicación. Pues bien, en la comunicación literaria sucede, curiosamente, que el ruido puede transformarse en información, pues aunque la incompetencia del lector es un ruido, como puede serlo, por ejemplo, la distancia temporal que media entre la época de un texto y el lector, es posible que el lector, como no tiene delante al autor para corregirle su interpretación, llegue a comprender el mensaje de un modo que le satisfaga y que, en realidad, no tiene nada que ver con la información que el autor-emisor se propuso transmitir.

— En cuanto al mensaje, en literatura posee éste un rasgo clave: su intangibilidad. El mensaje literario tiene que ser reproducido siempre en su misma forma, lo que demuestra que, en literatura, los elementos formales son significativos, es decir, en una obra literaria, fondo y forma están en íntima relación: todos son factores con significado.

— Para que una obra literaria quede inmovilizada en sus límites, es decir, para que un escritor consiga construir un mensaje lo suficientemente bello como para que éste reclame ser siempre expresado de la misma manera, y para que todos los elementos que lo integran sean significativos, el escritor tiene que manejar el código de la lengua de un modo especial. Pero eso no significa que se desvíe de la lengua estándar o que busque causar un efecto de extrañamiento al apartarse de una norma determinada establecida; lo que ocurre es que el escritor utiliza una lengua distinta.

Téngase en cuenta que, tomadas por separado, estas peculiares condiciones de la comunicación literaria podrían extrapolarse a discursos no literarios, pero lo interesante es que,

consideradas en conjunto, claramente dibujan un especial estatuto comunicativo. Sobre todo si se suman a éstas otras condiciones que han sido señaladas por José M.ª Pozuelo Yvancos y con las que la especificidad de la comunicación literaria queda más rigurosamente analizada. En esencia, lo que Pozuelo Yvancos hace es añadir a las observaciones de Lázaro Carreter tres rasgos globales del fenómeno comunicativo-literario. El primero de ellos es la semantización de todos los constituyentes textuales. En efecto, mientras que en los procesos semióticos que no tienen función estética, los elementos a los que no se reconoce una función sígnica pasan inadvertidos —características gráficas, fonológicas, prosódicas, etc.—, en la comunicación literaria todos los elementos son portadores de información o, por lo menos, son considerados por el lector como susceptibles de poseer cierta relevancia. Es decir, el receptor del texto literario otorga relevancia a elementos que, en sí mismos y fuera del contexto artístico en el que se presentan, no poseen ningún valor o están totalmente automatizados en la comunicación ordinaria.

Otro rasgo destacado por Pozuelo Yvancos es «la importancia de la *transducción* en la definición del circuito de comunicación literaria» (1992: 79 y ss.). Como el mismo Pozuelo Yvancos indica, la idea se debe a Lubomir Dolezel. Según este autor, los textos literarios entran en complejas cadenas de transmisión que implican la presencia de mediadores que pueden modificar el significado de la obra. Los textos son traducidos, son plagiados, son parodiados, son criticados, son adaptados a otra cultura (transferencia intercultural), se hacen versiones cinematográficas, etc. Todas estas cuestiones de traducción, de recepción crítica, de intertextualidad, etc., implican procesos de *transducción*, en el sentido de que no se trata simplemente de una divulgación de la obra, sino de una transmisión con información: siempre se dice algo más, o algo menos, o algo distinto de lo que el texto decía.

El tercer rasgo característico de la comunicación literaria señalado por Pozuelo Yvancos es el de la ficcionalidad. En este caso, el autor reconoce que la importancia es mayor que la de los otros rasgos señalados. De hecho, afirma: «quizá no exista una característica pragmática más definitoria o específica que la que se conoce como ficcionalidad», que es «rasgo pretendido, voluntario y general de toda expresión literaria» (1992: 82). Y en seguida añade este autor: «aunque no entendemos que sea rasgo exclusivamente pragmático, antes bien se haya prendido a la estructura semántica fundamental de la obra literaria, sí es cierto que el carácter ficcional de los textos funciona y se actualiza en una relación pragmática, sin la cual no podría entenderse, en tanto nace de un pacto implícito en que Emisor y Receptor suspenden determinadas reglas de su mundo de referencias y ponen en juego otras» (1992: 82). Dada su importancia en el fenómeno de la comunicación literaria, convendrá analizar más detenidamente este aspecto de la ficcionalidad.

12.3. La ficcionalidad: *mundo real* frente a *mundo ficcional*

Como explica Paul Ricoeur, al entrar en el ámbito de la configuración o *mímesis* II «se abre el reino del *como si*» o, si se prefiere, «el reino de la *ficción*» (1987: 134). Dado que es en la fase configurativa cuando la *fábula* es transformada en *trama* (o la *historia* en *relato*), es justo entonces cuando se entra en el terreno de la ficcionalidad. Pues sólo en ese momento existe la obra literaria —o se instituye la «literalidad», por decirlo con Ricoeur (1987: 118)—, y «sin ficción no hay literatura», como afirma categóricamente Pozuelo Yvancos (1992: 91).

Antonio Garrido Domínguez ha señalado cuatro grandes paradigmas o enfoques en la base de las distintas teorías de la ficción literaria: el ontológico-semántico, el pragmático, el antropológico-imaginario y el estilístico-textual (1997: 11-40). El primero de estos enfoques se centra en cuestiones relativas a «la naturaleza de los entes de ficción (personajes u obje-

tos», a «la naturaleza del hábitat que los acoge» y a «las distancias y fronteras de los mundos ficcionales respecto del mundo actual» (Garrido Domínguez, 1997: 13, 35). Pero es necesario completar el enfoque semántico con una dimensión pragmática y estilística. Así, de acuerdo con las reflexiones de Garrido Domínguez, puede decirse lo siguiente:

> La dimensión semántica se ocuparía [...] de las distancias y fronteras de los mundos ficcionales respecto del mundo actual, además de interesarse por su estructura y naturaleza intrínsecas. La dimensión pragmática aborda, por su parte, el examen de la ficción en cuanto institución en el seno de una cultura; finalmente, la consideración estilística analiza las restricciones que se derivan de los géneros y demás convenciones literarias» (1997: 35).

En cuanto al acercamiento antropológico-imaginario al fenómeno de la ficcionalidad, Garrido Domínguez afirma:

> Dicho enfoque engloba una serie de propuestas y sistematizaciones de la creación artístico-mitológica a través de los tiempos, aunque de lo que se trata en última instancia es, primero, de constatar en qué formas concretas o símbolos se ha ido plasmando la imaginación creadora con vistas a determinar seguidamente cuál es su arraigo antropológico (1997: 36).

Parece claro que los distintos enfoques señalados por Garrido Domínguez tienen que complementarse para que pueda configurarse una rigurosa teoría de la ficcionalidad. En cualquier caso, a la Pragmática literaria le interesa insistir sobre todo en uno de esos enfoques, el que cree que la ficcionalidad se define a partir «de convenciones institucionalizadas que regulan el comportamiento del lector ante el tipo de discurso propio de la comunicación literaria» (Garrido Domínguez, 1997: 35). Se trata del enfoque más cercano a esa «voluntaria y momentánea suspensión de la incredulidad» de la que habla Coleridge en el capítulo XIV de su *Biographia literaria* (1975: 52) y que Darío Villanueva ha relacionado con la *epojé* fenomenológica (1991: 122). En efecto, el carácter ficcional de los textos literarios nace de un pacto implícito entre escritor y lector: ambos suspenden determinadas reglas de su mundo de referencias y ponen en juego otras, aceptan las que funcionan en el mundo imaginario que se le propone. Es el pacto de la ficción. Así, la ficcionalidad nos remite a la creación de un mundo imaginario: la literatura crea mundos ficticios con autonomía propia, lo que equivale a decir que la obra literaria no es imitación de realidad, sino creación de realidad. Con lo que se advierte que la dimensión pragmática y la semántico-ontológica deben ser tratadas casi conjuntamente: el autor propone un mundo imaginario y el lector tiene que aceptarlo para que la comunicación literaria tenga un resultado feliz.

«Cada obra literaria, pero en particular las de carácter fantástico —escribe Cesare Segre—, pone en pie un *mundo posible*, distinto del de la experiencia, que es necesario y suficiente que se someta a sus propias reglas de coherencia» (1985: 253). Como señala Lubomír Dolezel, la noción de *mundo posible* está inspirada en la ontología de Leibniz y formaba parte de una doctrina que aspiraba a ser «una reformulación audaz de la relación entre arte y mundo» (1997: 66). Tomás Albaladejo recuerda la idea central de Leibniz de que el mundo conocido, el mundo empírico o real «es uno de los diferentes mundos posibles que fue actualizado por Dios, es el mejor de los mundos posibles» (1998: 75). Curiosamente, Leibniz ejemplificaba su teoría aludiendo a las novelas: las consideraba portadoras de mundos alternativos al «real» (Dolezel, 1997: 66). Y lo importante, lo que al parecer garantizaba —tanto para Leibniz como para su divulgador Christian Wolff— la posibilidad de esos mundos era la coherencia interna que mostraban, la ausencia de contradicciones (Dolezel, 1997: 67).

Según Dolezel, estas consideraciones se integran en un sistema de pensamiento literario gracias, principalmente, a dos teóricos suizos, Bodmer y Breitinger, que harán girar sus

reflexiones en torno a una idea central: los escritores construyen, gracias a su imaginación, mundos posibles regidos por leyes propias y habitados por personajes de naturaleza distinta a la de quienes habitan el denominado mundo real o actual (Dolezel, 1997: 67). Para Breitinger, la distancia entre el mundo real y los mundos posibles de la literatura era variable (mínima en las obras realistas y considerable en las de carácter fantástico, por ejemplo), pero existía un principio fundamental que permanecía inalterable siempre: «ninguna entidad real puede entrar a formar parte de la estructura del mundo imaginario, a no ser que se adapte *su* estado lógico al estado del posible ficcionalmente existente» (Dolezel, 1997: 70).

Como se ve, los representantes de la semántica de los mundos posibles tienen siempre en cuenta la separación ontológica entre el mundo de la ficción y el mundo real. Aceptan, por supuesto, la posibilidad de que un poeta o un novelista exprese lo que de veras le ha sucedido en la vida cotidiana, pero lo que realmente les interesa destacar es que todo lo que se proyecta sobre un plano imaginario termina por ficcionalizarse. Todo, sin excepción: las vivencias que han servido de estímulo creativo y el autor mismo que las ha vivido y luego les da forma artística. «Por arte de magia poética», afirma Francisco Ayala, el escritor acaba convirtiéndose «en personaje ficticio», es decir, la obra «lo absorbe, integrándolo a él también, en cuanto autor, en el mundo imaginario donde funcionará como elemento capital de su estructura» (1970: 22).

Conviene detenerse en estas reflexiones porque plantean algunas cuestiones interesantes para una teoría de la ficción. Sobre todo relativas a la frontera existente entre el mundo real y el mundo ficcional. Transitar de un mundo a otro, atravesar la frontera, no es algo que pueda hacerse físicamente, sino —de acuerdo con uno de los principales postulados de la semántica de los mundos posibles— «a través de *canales semióticos*», es decir, mediante «transferencias de información» (Dolezel, 1997: 82-83).

Para muchos autores, la principal fuente informativa en la constitución de mundos ficcionales es la que viene determinada por la experiencia del autor. Y además de esa experiencia, otros aspectos del mundo real, como las situaciones y los objetos, sirven de modelo para la estructuración de un mundo imaginario; incluso es posible que ciertas situaciones y objetos del mundo real sean en algún caso el referente directo de una obra literaria concreta. Quienes así piensan coinciden con Genette, para quien «la ficción no es sino realidad ficcionalizada» (1993: 50), y con Martínez Bonati, que asegura que «un presupuesto *a priori* de la ficción» es la consideración de que «un mundo de fantasía es un aspecto o imagen del mundo real» (1992: 116). Martínez Bonati piensa además que el escritor configura la obra con «su saber del mundo» (1992: 140), y en definitiva cree que «lo representado en la ficción literaria es una ficción porque se lo piensa como existente en nuestro mundo real y, a la vez, se lo sabe inexistente» (1992: 59). Es lo que sostiene también Paul Ricoeur: la obra literaria «consiste en la *pro-posición de un mundo susceptible de ser habitado*», de manera que «un mundo inhospitalario, tal como lo proyectan numerosas obras modernas, sólo es tal en el interior del mismo problema del mundo habitable» (1987: 179-180).

Si se acepta que el mundo real y las experiencias reales del autor son el modelo sobre el que se edifica el mundo imaginario de la obra, hay que reconocer la «naturaleza bipolar de la referencia literaria» de la que habla Benjamin Harshaw (1997: 147). En efecto, en su ensayo «Ficcionalidad y campos de referencia», Harshaw señala la necesidad de distinguir en una obra el campo de referencia interno —conjunto referencial exclusivo de un texto, sin ninguna pretensión de existencia externa—, y el campo de referencia externo —constituido por referentes del mundo real (1997: 123-157)—. Y también Genette se ha referido a la «duplicidad de referencia» del discurso de ficción (1993: 50). Pero lo más interesante es señalar que, con la actividad de la *poiesis*, el material tomado de la realidad sufre una transformación radical, un cambio ontológico: se ficcionaliza. Es algo en lo que insiste la semántica de

los mundos posibles: cruzar la frontera para formar parte del mundo ficcional implica convertirse en un *posible no real* (Dolezel, 1997*a*: 83). Que el escritor aporte muchas de sus experiencias personales a la obra que está configurando no impide que ésta se constituya en un ámbito cerrado, en un mundo aparte, donde esos trozos de realidad se transforman en figuración imaginaria.

En cierto modo, estas reflexiones enlazan con la teoría de Samuel R. Levin según la cual, «en todo poema hay implícita una oración dominante que queda elidida posteriormente», cuando se pasa de la estructura profunda a la estructura superficial (1999: 69-70). La oración propuesta es: «*Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir, un mundo en el que...*», una oración en la que «el *yo* —explica Levin— tiene como referencia al poeta, en este mundo, pero el *yo* (mismo) que el poeta imagina está en otro mundo, el mundo creado por la imaginación del poeta» (1999: 71). Así, con la oración implícita sugerida por Levin «se ha formulado la invitación a concebir un mundo», de modo que «si es aceptada, tenemos en el lector un acuerdo tácito para contemplar un mundo diferente del mundo real, un mundo que es producto del acto de imaginar del poeta, en el que se tolerarán innovaciones referenciales y la suspensión de las condiciones de verdad» (1999: 72).

Acaso una breve referencia a la tipología de modelos de mundo que establece Tomás Albaladejo Mayordomo en su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* ayude a entender mejor este planteamiento. Existen, según Albaladejo Mayordomo, tres tipos básicos de modelo de mundo: el de la realidad objetiva, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil. El *tipo I* de modelo de mundo, el de lo verdadero, está constituido —afirma Albaladejo Mayordomo— por las reglas «del mundo real objetivamente existente» (1998: 58). Los textos creados según este modelo de mundo —que suelen ser de carácter histórico, científico o periodístico, es decir: de carácter no ficticio— presentan una estructura de conjunto referencial coincidente con la realidad efectiva y, por tanto, pueden ser sometidos al criterio de verdad (Albaladejo, 1998: 58). El *tipo II* de modelo de mundo, el de lo ficcional verosímil, se caracteriza por presentar sus propias reglas, reglas que «no son las del mundo real objetivo, pero están constituidas de acuerdo con éstas», lo que hace que los textos creados según este modelo presenten un conjunto referencial que no pertenece pero *podría* pertenecer al mundo real porque no viola ninguna de sus leyes básicas de constitución (Albaladejo, 1998: 58-59). Como señala Antonio Garrido Domínguez, «todos los mundos y submundos regidos por el criterio de lo *ficcional verosímil* son mundos posibles» (1996: 31). Por último, el modelo de mundo de *tipo III*, el de lo ficcional no verosímil, presenta reglas que ni son ni se parecen a las del mundo real objetivo. Éste es el modelo de mundo que está en la base de la literatura fantástica (Albaladejo, 1998: 59).

Cuando se plantea el fenómeno de la introducción de elementos de la realidad en el mundo de la ficción se está señalando algo que es absolutamente frecuente: la convivencia en un mismo relato de conjuntos referenciales procedentes de distintos modelos de mundo. Los datos de la vida real del autor, por ejemplo, pertenecen al modelo de mundo de *tipo I*, pero aparecen en un texto configurado según el modelo de mundo de *tipo II* y esto es lo que hace que los «lectores ingenuos» confundan realidad y ficción. Pero hay que poner las cosas en su sitio: todo es ficticio en un texto literario porque los detalles biográficos del autor real sólo pueden entrar en el ámbito de la literatura ficcionalizándose. De ahí que sea un «falso problema» el que hace referencia al grado de realidad del material utilizado para la creación literaria. Ésta es la lógica que rige la denominada *ley de máximos semánticos*, a la que apelan los teóricos de la ficción para regular las relaciones que se establecen entre los distintos modelos de mundo en un mismo texto y para determinar una jerarquía entre ellos (Garrido Domínguez, 1996: 32). La citada ley establece que, si una estructura de conjunto referencial está integrada por elementos pertenecientes a distintos modelos de mundo, es el modelo de

mundo de máximo nivel semántico el que domina (Albaladejo, 1998: 61-62). De acuerdo con esto, lo ficcional no verosímil prevalece sobre lo ficcional verosímil, y este modelo de mundo sobre el de la realidad objetiva. Sólo cuando el modelo de mundo de máximo nivel semántico es presentado dentro del ámbito de lo puramente imaginario —como observa Garrido Domínguez, es el caso de los «submundos soñados, deseados, temidos o imaginados» (1996: 32)— deja de aplicarse la *ley de máximos semánticos* y es el tipo de modelo de mundo de nivel semántico inferior el que se impone. Así, aunque a veces parezca que el autor hace acto de presencia en su obra revestido con las notas de su realidad cotidiana, según la *ley de máximos semánticos* ocurre con esas notas reales introducidas en un texto literario lo mismo que ocurriría con la referencia a ciudades, ríos o personajes históricos: dado que se trata de datos aislados en un universo claramente dominado por elementos propios de un modelo de mundo de más alto nivel semántico (y como lo que se pretende es potenciar el carácter realista del texto, sólo puede tratarse del modelo de mundo de lo ficcional verosímil), esos datos pasan a convertirse en meros motivos al servicio de la ficción. Es decir: se ficcionalizan. Recuerdan todas estas consideraciones la advertencia que ya hacían René Wellek y Austin Warren en su *Teoría literaria*:

> Incluso cuando una obra de arte contiene elementos que pueden considerarse con seguridad biográficos, tales elementos quedarán dispuestos de otro modo y transformados de tal manera en la obra, que pierden todo su sentido específicamente personal, convirtiéndose simplemente en materiales humanos concretos, en elementos integrantes de una obra (1985: 94).

Al integrarse en una obra literaria, esos elementos «que pueden considerarse con seguridad biográficos» pasan a desempeñar una función dentro de una estructura; han sido proyectados sobre un plano imaginario y su naturaleza sufre una transformación ontológica. Se entiende bien así el significado de los conocidísimos versos de Fernando Pessoa:

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que llega a fingir dolor
cuando de veras lo siente.

Interesan sobre todo los dos últimos versos: el poeta puede estar sintiendo dolor en su vida real, pero el dolor que plasma en el poema es un dolor fingido, poético, hecho arte. La creación poética implica ya un trabajo en la forma y, por tanto, implica frialdad en los sentimientos. Y es que no puede concebirse la *mímesis* poética como imitación pasiva, como copia fiel de la realidad, sino como «reproducción creativa de ésta en la esfera de lo imaginario» (Ayala, 1970: 20). De ahí, precisamente, que Genette proponga traducir *mímesis* por *ficción* (1993: 16), o que Lubomír Dolezel afirme que «la mímesis aristotélica es una función de la productividad artística, un procedimiento de la *poiesis*» (1997: 60).

12.4. La teoría de los actos de habla

Como es de sobra conocido, el estudio del discurso lingüístico desde una perspectiva Pragmática se inicia con la teoría de los actos de habla *(Speech Acts Theory)*. La idea básica de esta teoría —nacida en la década de 1950 en el seno de la filosofía del lenguaje y argumentada y defendida principalmente por el profesor de la Universidad de Oxford, John L. Austin y por su discípulo John R. Searle— consiste en afirmar que, al hablar, se hace siempre algo más que meramente hablar, puesto que lo que se dice conlleva siempre una ac-

ción. Con los verbos denominados *performativos explícitos* (juro, prometo, ordeno, niego, etc.) la acción es simultánea al acto de hablar: se realiza justo en el momento de pronunciar esos verbos. Pero, al margen de los *performativos explícitos*, al pronunciar un enunciado se llevan a cabo siempre tres tipos de actos distintos. En primer lugar, se realiza un acto locutivo o locucionario; es decir, se pronuncia un enunciado con sentido. A su vez, este enunciado conlleva un acto ilocutivo o una fuerza ilocucionaria: es una promesa, o una aserción, o un ruego, etc. Si el enunciado que ha sido pronunciado suscita algún efecto en el receptor (conseguimos convencerle de algo, por ejemplo, o asustarlo, o quizá ofenderlo) se realiza también un acto perlocutivo. Resumiendo, podría decirse que el acto locutivo es el acto *de* decir algo; el ilocutivo, el acto que se lleva a cabo *al* decir algo; y el perlocutivo, el acto que se produce *por* decir algo. De forma esquemática, puede expresarse así:

a) Acto locutivo: emisión o enunciación.
b) Acto ilocutivo: fuerza del enunciado.
c) Acto perlocutivo: efecto del enunciado en el oyente.

Pese a que J. L. Austin y J. R. Searle situaron la literatura en la categoría de los «usos parásitos» del lenguaje —entendiendo por «uso parásito», como puntualiza Pozuelo Yvancos, «todas aquellas situaciones en que el lenguaje no es usado en serio, sino en modos y maneras dependientes de su uso normal» (1992: 86)—, lo cierto es que ambos autores aceptaron —y así lo subraya Domínguez Caparrós— que este uso no conlleva «peculiaridades lingüísticas sistemáticas» (1999: 95). Sin duda, de este presupuesto parte Victoria Camps cuando asegura que «la teoría austiniana de los tres tipos de acto lingüístico proporciona una base excelente para encuadrar al discurso literario» (1976: 60). Puede extenderse la teoría lingüística de los actos de habla hasta el uso literario del lenguaje si se acepta que la especificidad de lo literario —la *literariedad*, tan perseguida por los formalistas rusos—, aunque se concrete en una divergencia entre formas artísticas y formas no artísticas del lenguaje y nos remita al ámbito de la ficción, no anula, desde el punto de vista de la comunicación, la autenticidad de las frases imaginarias puestas en boca de seres ficticios. La concepción desviacionista del lenguaje literario, es decir, la definición de la literatura como un uso singular de la lengua caracterizado por su apartamiento —desvío— de la lengua estándar, fue seguida por diversas escuelas críticas del siglo XX —Estilística, Estructuralismo, Generativismo—, pero se reveló insuficiente para explicar las causas que provocan el efecto literario o poético de un texto, y en la década de los setenta entraron en crisis. La noción de *desvío* partía de una obviedad —considerar la lengua literaria, en comparación con la lengua estándar, como una construcción singular— que no siempre fue interpretada correctamente. Cuando J. L. Austin y J. R. Searle situaron la literatura en la categoría de los «usos parásitos» del lenguaje daban a entender que las obras literarias —ubicadas en el estatuto de la ficcionalidad— se caracterizaban por un uso particular de actos de habla y, en consecuencia, las operaciones que intervenían en la realización de un acto de habla común no eran las mismas que intervenían en la realización de un acto de habla imaginario. Así, las frases que conformaban un discurso ficticio se consideraban distintas a las frases de discursos no ficcionales: las primeras no eran propiamente frases; es decir, no eran frases auténticas en el sentido de que eran fruto de un acto de simulación por parte del autor. Martínez Bonati corrigió esta apreciación al sostener la idea de que la esencia de la literatura «es la aparición de pseudofrases sin contexto ni situación concretos, vale decir, de frases icónicamente representadas por ellas, imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa» (1983: 128). Así, las frases imaginarias a las que alude Bonati despliegan una situación comunicativa en la que no interviene como participante directo ningún elemento externo a la obra literaria. Se deduce

entonces que las frases que constituyen el fenómeno literario no son frases del autor, sino seudofrases; son producto de un acto de imaginación, no de un acto de simulación. Interpretando a Bonati, Pozuelo Yvancos lo ha explicado con palabras certeras: «No es que el autor de una ficción no hable o finja hablar; el problema es otro: el autor de una ficción se limita a imaginar los actos ilocucionarios de una fuente de lenguaje imaginaria» (1992: 93-94). Será interesante examinar detenidamente esta cuestión.

12.5. Sobre el discurso ficcional

Muchos investigadores han partido en sus trabajos del supuesto de que es el autor quien configura mediante sus actos de habla el discurso ficticio de una obra literaria. Así lo hace, por ejemplo, Gérard Genette en *Fiction et diction* (1991), donde analiza —partiendo de las consideraciones realizadas por John R. Searle en «Le statut logique du discours de la fiction» (1975)— «la cuestión del estatuto ilocutivo de la ficción narrativa» (1993: 35). Como se sabe, es ésta una cuestión sobre la que la que se ha vuelto una y otra vez desde que J. L. Austin y J. R. Searle situaron la lengua literaria en la categoría de los «usos parásitos» del lenguaje. Para Austin y Searle, con el lenguaje literario quedan suspendidas las condiciones habituales de un acto de habla normal; los actos de habla literarios no son actos plenos, sino cuasi-actos o actos fingidos, sin ningún compromiso con la verdad, pues dejan de actuar las reglas que relacionan un acto de habla con el mundo (Austin, 1962; Searle, 1975).

En opinión de Genette, los actos de habla pertenecientes a los personajes ficticios no presentan ninguna problemática especial: «son actos auténticos, enteramente provistos de sus caracteres locutivos, de su "punto" y su fuerza ilocutivos y de sus posibles efectos perlocutivos, deseados o no» (1993: 37). Los que, desde su punto de vista, sí constituyen un problema son los actos de habla del autor, con los que se configura —dice él— «el discurso narrativo mismo» (1993: 37). Tras estas observaciones, Genette establece una diferenciación importante que había sido ya apuntada por Searle. Distingue el relato «en primera persona» (con su terminología: relato *homodiegético*) del relato *impersonal* o «en tercera persona» (o relato *heterodiegético*). En el primer caso, el narrador es un personaje ficticio más de la historia y, por tanto, sus actos de habla «son tan serios ficcionalmente como los de los demás personajes de su relato» (1993: 38). En el relato *homodiegético*, el autor no realiza, pues, ningún acto de habla. Así, según Genette, es en la otra modalidad de relato apuntada, la del relato *heterodiegético*, donde se plantea la problemática de los actos de habla del autor, pues se trata de «un relato de ficción producido en el mundo llamado "real" por un autor de la misma naturaleza» (1993: 38). Es decir: Genette está de acuerdo con Searle en que las afirmaciones ficcionales que aparecen en un relato en tercera persona son actos de habla del autor real y en que está perfectamente justificado «describir los enunciados intencionalmente ficcionales como aserciones no serias» (1993: 51). La diferencia entre Searle y Genette es que, para este último, los actos de lenguaje que el autor real realiza en un relato en tercera persona forman parte, en realidad, de otro acto de lenguaje más complejo que no es ya fingido, sino completamente serio, un acto de lenguaje que se localiza en el nivel de la estructura profunda y que Genette formula en estos términos:

> Yo, autor, por la presente, adaptando a la vez las palabras al mundo y el mundo a las palabras, y sin cumplir ninguna condición de sinceridad (= sin creerlo y sin pediros que lo creáis), decido ficcionalmente que *p* (= que una niña, etc.) (1993: 43).

Dicho con otras palabras: el autor pide, seriamente, que los lectores imaginen los hechos de ficción que él propone. La petición del autor es un acto de habla serio —y no fin-

gido, como aseguraba Searle— pero el contenido declarado (representado por una «p» en la formulación de Genette) tiene un carácter imaginario.

Estas reflexiones de Genette (y, por tanto, las de Searle) han sido cuestionadas por Félix Martínez Bonati. Ya en *La estructura de la obra literaria* (1960) había advertido este crítico chileno que «toda poesía comporta su hablante ficticio, y *no* es discurso del autor» (1983: 149). En 1992 regresa sobre este tema. Así, en «El acto de escribir ficciones», capítulo cuarto de *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, explica que «el autor de una novela, *qua talis*, ni habla ni finge hablar», lo que hace es imaginar «un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje [...] que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria» (1992: 66). Martínez Bonati exige que se diferencie con claridad «entre el acto de la producción (o reproducción) de los signos del hablar, y el acto de hablar» (1992: 67). A su modo de ver, el primer aspecto remite sin duda al escritor, pero el segundo al personaje-enunciador ficticio que habla dentro de la ficción. El autor real elabora el discurso del personaje, lo imagina, pero —y esto es lo que Martínez Bonati quiere destacar— no lo asume como propio, no es *su* discurso.

Con estas matizaciones, está claro que, a diferencia de Genette (y de Searle), Martínez Bonati no cree que tenga ningún sentido, para los intereses de una teoría de la ficcionalidad, establecer una separación entre un relato «en primera persona» y un relato «en tercera persona»: en ambos casos los actos de habla pertenecen a un hablante ficticio. Siempre es un personaje de ficción el que toma la palabra en una obra literaria; el autor, según Martínez Bonati, «debe ser concebido como el escribano de un discurso que él mismo a meramente imaginado, y que no ha imaginado como un discurso propio, sino como el de otro, el de una persona meramente imaginada, su personaje» (1992: 156). Además, Martínez Bonati insiste en que la naturaleza ficticia del discurso literario «trae consigo una distancia óntica insalvable entre la persona (real) del autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del texto», distancia óntica que permite que el hablante ficticio presente una personalidad totalmente distinta a la del autor real, algo que —asegura Martínez Bonati— no se produce en los discursos reales, donde el autor real asume como propias las palabras pronunciadas (o escritas) y no responsabiliza a nadie más de ellas (Martínez Bonati, 1992: 31).

Las observaciones de Martínez Bonati parecen, desde luego, acertadas. Están encaminadas en una dirección muy clara: demostrar que el discurso ficcional no puede ser identificado jamás con el discurso del autor real. Ya se ha visto que, para el crítico chileno, el autor nunca habla en la obra porque el acto de escribir ficciones «*no* es un acto de lenguaje, no es un hablar, un decir», sino «un acto de imaginar y registrar decires ficticios» (1992: 164). Así, ni siquiera en la poesía lírica cabe hablar de sinceridad: el poeta no expresa sus propios sentimientos; finge unos sentimientos o, como ha precisado Félix Martínez Bonati, «*simboliza* interioridad» (1983: 163). De modo que, para decirlo otra vez con Bonati, «comprender poesía es percibir el poema como hablar imaginario» (1983: 165).

Está claro, pues: el sujeto que habla desde el poema es un ente de ficción que expresa unos sentimientos ficticios. Pero, por otra parte, hay que tener en cuenta que las palabras puestas en boca de un ser de ficción constituyen un discurso mimético, es decir, un discurso intencionadamente imitativo creado a imagen y semejanza de los discursos reales y, por lo tanto, aunque no pueda participar de las mismas condiciones de existencia que éstos, sí ostentará sus mismas características en aras de la verosimilitud, reivindicada desde Aristóteles como la principal cualidad literaria. Para que el discurso del yo lírico o de cualquier personaje literario sea verosímil, para que guarde apariencia de verdad, tendrá que participar, necesariamente, de las mismas propiedades que un discurso pronunciado en el mundo real, de modo que deberá estar constituido por secuencias de actos de habla con coherencia. En con-

secuencia, como ha visto José Domínguez Caparrós, «partiendo de que el lenguaje literario se limita a la imitación de actos de lenguaje común, es posible una descripción de los actos de lenguaje imitados» (1999: 114), sobre todo teniendo en cuenta que «las convenciones del mundo de la ficción no determinan [...] ningún cambio en la significación de las palabras o de otros elementos lingüísticos» (1999: 95). Así, tomando como punto de partida la teoría de los actos de habla —recuérdese que el acto locutivo es el acto *de* decir algo; el ilocutivo, el acto que se lleva a cabo *al* decir algo; y el perlocutivo, el acto que se produce *por* decir algo— puede describirse perfectamente el uso del lenguaje que se lleva a cabo en una obra literaria. Este convencimiento ha llevado a M.ª del Carmen Bobes a proponer un estudio pragmático de la novela basado en la evidencia de que en el proceso comunicativo generado por una obra novelesca «existe claramente una fuerza ilocutiva y unos efectos perlocutivos» (1993: 253). En rigor, el discurso novelesco, como cualquier obra literaria, está constituido por múltiples secuencias de actos de habla —lógicamente, durante la lectura se asiste a diversos actos ilocutivos procedentes del narrador y de los personajes—, pero todos esos actos responden a un plan global del que es responsable el autor y, por consiguiente, pueden ser interpretados como un todo. Así, la secuencia de actos de habla acaba funcionando como un solo acto de habla o, de acuerdo con la terminología usada por T. A. Van Dijk, como un «macro-acto de habla» (1995: 333). Si se aceptan estas consideraciones puede analizarse el tipo de acto ilocutivo que lleva a cabo un autor cuando escribe una obra (la escritura equivale al acto locucionario) y el efecto perlocutivo que quiere provocar —y que acaso provoca— en sus lectores.

Y del ámbito de la novela pasemos al de la poesía. Por ejemplo, puede asegurase que las tres dimensiones del acto de habla se ponen de manifiesto en el discurso amoroso del yo poético de la tradición petrarquista. Al expresar o comunicar sus sentimientos, el enamorado realiza un acto locutivo; al dar a su sentimiento amoroso la forma de una promesa, de un ruego, de una imprecación, etc., realiza un acto ilocutivo; finalmente, si su discurso produce un efecto en el destinatario lleva a cabo también un acto perlocutivo. El primero de estos actos, el locutivo, se produce siempre, pues de lo contrario no existiría el discurso amoroso. A su vez, toda locución se lleva a cabo de una determinada manera que confiere al discurso una fuerza ilocutiva concreta directamente vinculada a la intención del enamorado, luego también tendremos que hablar siempre de un acto ilocutivo para cada poema. En rigor, a lo largo del poema el yo poético realiza diversos actos ilocutivos, puesto que su discurso está constituido, en esencia, por secuencias de actos de habla, pero todos esos actos responden a un plan global y, por consiguiente, pueden ser interpretados como un todo. Significa esto que sobre la secuencia de actos de habla que conforman el discurso del yo poético tendremos que establecer una jerarquía, privilegiar uno de esos actos y considerarlo el más relevante. Recuérdese que es así cómo la secuencia de actos de habla acaba funcionando como un solo acto de habla o, si se prefiere, como un macro-acto de habla. Siguiendo esta terminología, podemos asignar a cada poema amoroso un macro-acto de hablâ, que será, en definitiva, un acto ilocutivo o ilocucionario. El acto perlocutivo, en cambio, no siempre es evidente, puesto que no sabemos si los actos ilocutivos del yo poético consiguen efectivamente el efecto pretendido en el destinatario, de modo que será mejor hablar de intención perlocutiva.

12.6. La *felicidad lingüística* y el *principio de cooperación*

En el ámbito de la filosofía del lenguaje, y de la mano de John L. Austin, se introdujo hacia los años cincuenta la noción de *felicidad lingüística* para dar a entender que los actos de habla pueden generar situaciones comunicativas afortunadas o desafortunadas dependien-

do de las circunstancias en las que son pronunciados (Austin, 1990: 55 y ss.). Para que el oyente reconozca tanto el significado literal como el significado intencional en el mensaje codificado por el hablante es preciso que se den ciertas condiciones de felicidad, y eso sólo sucede si se usa la lengua de manera adecuada en cada contexto situacional. Hay que tener en cuenta, además, que ciertos enunciados —los llamados performativos o realizativos (por ejemplo: «te advierto que hoy me encuentro mal»)— se resisten a ser sometidos al criterio de verdad porque no son ni verdaderos ni falsos, sino afortunados o desafortunados. Al contrario de lo que ocurre con los enunciados performativos, los constatativos sí permiten verificar su verdad o falsedad, pues dicen algo sobre la realidad («está lloviendo») y eso siempre puede comprobarse. Pero frente a los performativos no hay modo de verificar la veracidad o la falsedad de su contenido; lo único que puede hacerse es comprobar si han generado una situación comunicativa eficaz o no. En caso afirmativo, se habrán dado las condiciones necesarias para que el oyente reconozca en el mensaje la intención comunicativa del hablante y, por tanto, los interlocutores se habrán entendido perfectamente. Habrá salido a la luz, no ya el significado literal, del que se ocupa la semántica, sino el significado intencional, para lo cual es preciso atender a ciertas consideraciones pragmáticas. No es difícil advertir en el fondo de esta reflexión la idea de que las lenguas son un instrumento de comunicación eficaz gracias a que sus usuarios disponen de una competencia para servirse de ellas con cierta felicidad, es decir, de manera adecuada en cada contexto situacional. En otras palabras: hablando se entiende la gente sólo cuando los actos de habla tienen un final feliz. Dado que no siempre se usa la lengua de manera adecuada al contexto, abundan los fracasos comunicativos, pero son menos de los que cabría esperar gracias al esfuerzo que generalmente realizan los interlocutores para entenderse, como subrayó Paul Grice en su célebre conferencia sobre las normas regulativas del comportamiento lingüístico (Grice, 1967). En efecto, algunos años después de que Austin presentara el concepto de *felicidad lingüística*, Paul Grice desarrolló una interesante teoría sobre las reglas conversacionales a partir del convencimiento de que los hablantes manejan el lenguaje respetando un acuerdo previo de colaboración que se concreta en una serie de máximas y submáximas. De hecho, hoy sabemos, gracias a los estudios tanto de lingüistas, como de filósofos, antropólogos, sociólogos y otro tipo de especialistas, que la conversación se rige por unas reglas convencionales que han sido aceptadas por toda una comunidad lingüística. Como observa Sebastià Serrano:

> Pensando en la conversación, lo que salta a la vista inmediatamente es su carácter coordinado, los hablantes y oyentes sincronizan sus acciones para facilitar la transmisión de información, los interlocutores utilizan los medios adecuados para que la comunicación se realice con éxito (1983: 146).

A eso mismo alude Graciela Reyes al señalar que «el uso del lenguaje responde a un acuerdo previo de colaboración entre los hablantes» (1994: 62). A ese «acuerdo previo» lo llamó Paul Grice el «Principio de cooperación» (así se titula su célebre conferencia) y lo presentó como «el motor social que hace funcionar la maquinaria lingüística de modo que sirva razonablemente bien para la comunicación» (Reyes, 1994: 63). Según Sebastià Serrano, la esencia de este principio podría formularse así: «contribuye a la conversación de modo que como acto comunicativo sea lo más perfecto posible, piensa que estás comprometido en ello» (1983: 147). Grice parte del convencimiento de que los hablantes de una comunidad han asimilado una serie de reglas básicas que rigen la lógica de las conversaciones, su funcionamiento, y, consciente o inconscientemente, las respetan para que el acto comunicativo en el que participan tenga éxito. Para que el resultado sea feliz. Las máximas vinculadas al «principio de cooperación», ésas que los hablantes tienen que respetar para facilitar al máximo la comunicación son:

— *Máxima de cantidad*: aporte sólo la información necesaria y evite la superflua, no dé más información de la que requiera la situación.
— *Máxima de calidad*: procure decir sólo lo que crea que es cierto, no diga una cosa que es falsa ni hable de situaciones que no conoce.
— *Máxima de relación*: sea pertinente, coherente, no hable de lo que no viene al caso, sólo de lo que pueda interesar.
— *Máxima de manera*: sea claro, evite la ambigüedad y las expresiones oscuras.

Además de estas cuatro máximas fundamentales, Grice habla de otras máximas o submáximas del tipo: sea breve, sea ordenado, sea educado, etc. Ahora bien, como señala Graciela Reyes, «pese al tono imperativo de estas categorías, lo importante para la teoría de Grice no es tanto el cumplimiento de estos supuestos mandatos como el hecho, mucho más interesante, de que los interlocutores actúan como si descontaran su cumplimiento» (1994: 65). Es decir, los hablantes dan por descontado el cumplimiento de esas máximas porque dan por descontado que su interlocutor quiere que la comunicación se realice con la mayor eficacia posible, tanto es así que, si un hablante viola alguna de esas máximas, su interlocutor no pensará que se está apartando del «principio de cooperación» y que le está hablando de forma incoherente, sino que tenderá a pensar que el hablante, además de lo que dice (el significado literal) quiere decir otra cosa (el significado adicional) y se esforzará en deducir ese otro significado extra inferible en el contexto de comunicación. Es a partir de esta idea como surge el concepto de *implicatura*, con el que trata de explicarse «cómo producimos significado en contexto» (Reyes, 1994: 35). Digamos, antes de explicar este concepto, que Sperber y Wilson redujeron en 1986 todo el programa teórico de Grice a un único principio, el de la relevancia. Ser relevante o pertinente es comportarse adecuadamente en cada situación, saber qué hay que decir en cada momento, cuánto hay que decir y cómo decirlo. En una palabra: ser eficiente. Lograr lo propuesto en el menor tiempo y con el menor esfuerzo posible (Reyes, 1994: 78).

12.7. De lo dicho a lo implicado

Para entender la teoría de la implicatura hay que tener en cuenta un «descubrimiento» sorprendente hecho por quienes han estudiado el uso que del lenguaje hacemos los hablantes: con mucha frecuencia, utilizamos actos de habla indirectos. Por ejemplo, para pedir algo, muchas veces no optamos por hacer directamente la petición (dame el reloj), sino que preferimos preguntar (¿me das el reloj?), o afirmar (necesito el reloj), o amenazar (o me das el reloj o te vas a enterar), o prometer (si me das el reloj, te daré algo a cambio), etc. Se ha observado, además, que a menudo escogemos actos de habla indirectos por cortesía y porque sabemos que, siendo corteses, el resultado será más eficaz para nuestros propósitos. La cuestión central aquí es que cuando nos comunicamos mediante un acto de habla indirecto esperamos que nuestro interlocutor reconozca nuestra intención, y para ello tiene que poner bastante de su parte, tiene que ser capaz de inferir, a partir de lo que hemos dicho, lo que realmente queremos decir. Y es que, como dice Graciela Reyes, «cuando se usa el lenguaje, el salto entre lo que se deja interpretar semánticamente y lo que hay que interpretar pragmáticamente es a veces enorme» (1994: 30). Porque una cosa es el significado literal, lo que las palabras dicen, y otra, a veces muy distinta, lo que con ellas se quiere decir. Dar el paso del significado literal al significado intencional requiere llevar a cabo una implicatura (o una inferencia, si se prefiere), cuestión de máximo interés para la Pragmática, de ahí que esta disciplina haya sido vista como una teoría de la interpretación. Y es que una cosa es el signifi-

cado que las palabras tienen en el diccionario y otra su significado pragmático, que resulta de atender a la intención del hablante y al contexto situacional en el que tiene lugar su acto de habla. El ejemplo que ofrece Graciela Reyes lo ilustra perfectamente:

> Supóngase que vamos por la calle y un turista, que tiene unas cartas en la mano, nos dice *Perdone, ¿dónde hay una estafeta de correos?* Nuestra respuesta normal será del tipo *Siga por aquí y gire a la izquierda en la segunda bocacalle*, pues la interpretación normal de una pregunta como ésa es que el turisa quiere saber *cómo llegar* a correos. Pero el imaginario turista no preguntó exactamente eso, sino que preguntó *dónde había* un correo. No se nos ocurriría contestarle, sin embargo, cosas como *Hay una estafeta en todos los pueblos de más de 50 habitantes*, o *Hay una estafeta de correos en un solar donde antes hubo una tienda*. Precisamente es un recurso humorístico tomar las enunciaciones literalmente; si lo hiciéramos cuando hablamos en serio, el lenguaje que poseemos sería insuficiente para comunicarnos (1994: 54).

Está claro que, en muchos casos, para que las situaciones comunicativas tengan un final feliz es necesario, no sólo codificar y descodificar, sino también, como advierte Graciela Reyes, «hacer inferencias de varios tipos, gracias a las cuales podemos expresar e interpretar mucho más de lo que está en las palabras» (1994: 53). Así, la entonación, o el tiempo verbal escogido, o el tratamiento que le damos a nuestro interlocutor, o el contexto situacional, son aspectos que hay que tener muy en cuenta al estudiar el uso del lenguaje porque muestran claramente la intención del hablante. Apoyándonos en ellos podemos realizar las implicaturas necesarias para comprender lo que se nos quiere decir en todo momento. No basta con conocer el código de la lengua, porque las implicaturas son independientes de las estructuras lingüísticas. Y son posibles, fundamentalmente, porque existe ese acuerdo previo de colaboración entre los hablantes al que Grice denominó «principio de cooperación». Pues si se supone que realizamos un esfuerzo por colaborar con nuestro interlocutor, cuando parece que alguien viola una de las máximas del principio de colaboración en lugar de pensar que efectivamente ese principio está siendo desatendido, lo normal es que se piense que el hablante nos quiere decir algo más de lo que dice y surge automáticamente una implicatura.

Planteándose estas cuestiones, Graciela Reyes distingue tres dimensiones de la comunicación lingüística: «lo que decimos, lo que queremos decir, y lo que decimos sin querer» (1994: 54). La Pragmática las separa claramente para ocuparse de la segunda dimensión, la que remite al significado intencional, y para analizar los mecanismos que se siguen hasta llegar a ese significado. *Lo que decimos* tiene un significado que se estudia desde la Semántica, mientras que *lo que decimos sin querer* requiere un análisis más complejo que queda muchas veces al margen de la Lingüística. Decimos sin querer en casos, por ejemplo, de *lapsus linguae*, aunque haya que reconocer que a veces ese *lapsus* expresa con mayor fidelidad lo que queremos decir (o, por lo menos, lo que pensamos) que lo que realmente decimos. Además, en ocasiones el lenguaje mismo nos hace decir lo que no queremos porque, como señala Graciela Reyes recordando a Bajtin, nos encontramos aprisionados «por una red de significados lingüísticos, de textos previos, de intenciones ajenas adheridas a las palabras propias» (1994: 60).

La importancia de las implicaturas es evidente en los casos de ironía, difícilmente explicables desde normas gramaticales, es decir, centrándose sólo en el conocimiento del código —como hacía el Estructuralismo— y descuidando la realidad del habla. Tradicionalmente se considera que la ironía es una figura retórica que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere decir y, por tanto, de lo que se piensa. Pero esto, en principio, atenta contra la economía del lenguaje y presenta a los hablantes como poco eficientes: ¿qué sentido tiene que en lugar de decir lo que quieren decir digan lo contrario? Además, esto supone la viola-

ción de la máxima de calidad: no se dice la verdad de lo que se piensa, sino que se miente para decir otra cosa. Lo que ocurre es que una descripción semántica deviene insuficiente para comprender este fenómeno y se requiere entonces un análisis pragmático. Se descubre así que, en realidad, como dice Graciela Reyes, «el hablante irónico no quiere decir lo contrario de lo que dice, sino que quiere decir muchas cosas a la vez: presenta, en un solo enunciado polifónico, por lo menos dos maneras alternativas de considerar un objeto, más un análisis de cierto lenguaje y, con frecuencia, también una crítica de las personas que usan ese lenguaje» (1994: 139). Veamos un ejemplo.

Imaginemos que estamos viendo un partido de fútbol por televisión y, de repente, llega a casa nuestra pareja, que odia ese deporte, y dice: «¡Qué cosas más interesantes estás viendo!» Está claro que nuestra pareja se ha convertido en un locutor irónico y que espera que nos demos cuenta de ello para que entendamos su verdadera intención y no pensemos —porque sería un fracaso comunicativo— que de repente le parece interesante lo que antes odiaba. Pero dice lo que dice porque es eso lo que quiere decir y no lo contrario. Y lo dice porque quiere hacer un comentario de lo que está pasando desde dos puntos de vista, uno ideal y otro real. En una situación ideal, que a ella le gustara el fútbol y a mí también sería una situación perfecta, mientras que en la situación real, decir que es interesante lo que no parece tal es una manera eficaz de valorar una realidad que disgusta. De modo que lo que hace exactamente el locutor irónico es imaginar una situación ideal donde alguien que no es él, sino un personaje inventado por él, dice lo que se espera que se diga en una situación tan perfecta. Es decir: las palabras pronunciadas son en realidad una cita, pues el locutor irónico no asume esas palabras como propias, sino que se las atribuye a otro, al personaje, a un hablante ficticio. Así, se crean dos significaciones distintas en la misma enunciación: la propia y la del otro. La propia sólo puede surgir a través de una implicatura hecha por el interlocutor del hablante irónico. Como dice Graciela Reyes, «para que la ironía exista tiene que ser percibida» (1984: 156). Si el oyente no capta la ironía y cree que efectivamente el hablante piensa lo que ha dicho es que está confundiendo al locutor irónico con el hablante ficticio imaginado y, por tanto, el fracaso comunicativo es absoluto. Pero si aprecia la ironía, entonces se da cuenta de que el hablante ha sido muy sutil: ha dejado muy claro lo que piensa acerca de esa situación que está valorando y, además, se está burlando de ciertos usos del lenguaje, pues al afirmar «¡Qué cosas más interesantes estás viendo!», lo que hace es imitar lo que la gente suele decir en situaciones en las que todo es perfecto y, por tanto, puede que se esté insinuando ahí una crítica a las personas que hablan de este modo (por ejemplo: puede estar tachándolas de «cursis»).

Es obvio que un fenómeno lingüístico de semejante complejidad sólo puede ser abordado desde una perspectiva pragmática.

13. **Deconstrucción**

13.1. La reacción postestructuralista

A finales de los años sesenta, tiene lugar el desarrollo de las corrientes postestructuralistas, que tratan de desalentar las pretensiones científicas del Estructuralismo. Los métodos estructuralistas-semiológicos entran en crisis, una crisis que posiblemente haya que relacionar con la vena revolucionaria de mayo del 68. Las revoluciones ya no tienen lugar en San Petersburgo o Moscú, sino en universidades europeas y americanas, donde los universitarios mismos exigen nuevos modelos de contemplar la realidad y de enfrentarse a sus objetos de estudio (Di Girolamo, 1995: 9). Entre los postestructuralistas más relevantes, cabe destacar

a Roland Barthes (a partir de *S/Z*), Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul de Man, Jacques Lacan y Julia Kristeva.

La división entre Estructuralismo y Postestructuralismo ve al Estructuralismo como una serie de proyectos sistemáticos y científicos y al Postestructuralismo como la negación o la puesta de manifiesto de la imposibilidad de esos proyectos (Culler, 1992: 23). Los estructuralistas toman a la lingüística como modelo y tratan de desarrollar gramáticas —inventarios sistemáticos de elementos y de sus posibilidades combinatorias— que expliquen la forma y el significado de las obras literarias, mientras que los postestructuralistas investigan cómo subvertir este proyecto apoyándose en el funcionamiento de los propios textos. Los primeros creen que el conocimiento sistemático es posible; los segundos afirman conocer sólo la imposibilidad de este conocimiento (Culler, 1992: 24). Y es que los estructuralistas son teóricos que crean metalenguajes para explicar la fenomenología textual, mientras que los post-estructuralistas, más que en la teoría confían en su propia intuición y tratan de demostrar las paradojas y contradicciones de los proyectos del Estructuralismo, ponerlos en evidencia. Aunque cabe matizar, con Jonathan Culler, que no es correcto considerar que «el post-estructuralismo es el crítico vigilante de los engaños del maestro» porque ya en los primeros estructuralistas existe una consciencia autocrítica que refuerza su espíritu científico (Culler, 1992: 26). En realidad, la oposición entre estructuralistas y postestructuralistas no hace más que complicar el intento de comprender la evolución de ciertos críticos, como Roland Barthes, que combinan en sus obras un Estructuralismo ortodoxo con una perspectiva postestructuralista. Precisamente planteándose estas cuestiones concluye Jonathan Culler: «en general, los estructuralistas se parecen más a los post-estructuralistas de lo que muchos de éstos se pueden parecer entre sí» (1992: 30).

Saussure había establecido la división del signo lingüístico en significante/significado, y los postestructuralistas pusieron énfasis en la naturaleza inestable de la significación porque, para ellos, el signo no es tanto una unidad con dos lados como una fijación momentánea entre esos dos lados (de ahí que haya varios significados para un mismo significante). Y es que el lenguaje es un proceso temporal: cuando leemos una frase, su significado queda temporalmente en suspenso, pues ese significado viene condicionado por el significado de las frases precedentes y a su vez está pendiente del significado de las frases que están por llegar, puesto que éstas pueden modificar el significado de la frase que estamos leyendo. Esto supone que —como dice Eagleton (1993: 156)— toda palabra conserva las huellas de las que le precedieron y permanece abierta a las huellas de las que vendrán después. Cada signo se une a los demás para formar una urdimbre compleja que nunca se agota. Por eso, ningún signo es «puro» (no contaminado por otros) ni completamente significativo (no posee un significado completo e independiente del de los demás signos) (Eagleton, 1993: 156). Además, los signos, para ser concebidos como tales signos, tienen que ser repetibles o reproducibles y esto, curiosamente, le otorga identidad de signo pero, a la vez, divide esa identidad porque si puede ser reproducible en distintos contextos cambiará siempre su significado (por eso precisamente es muy difícil saber qué significó un signo en su contexto original). Esto indica que el lenguaje es mucho menos estable de lo que los estructuralistas creían: no se trata de una estructura bien definida, con significantes y significados formando una unidad, sino que se caracteriza porque sus elementos están en constante intercambio, y ninguno de ellos es totalmente definible porque depende de los demás (Eagleton, 1993: 157).

Los estructuralistas querían llegar a dominar el texto y desvelar sus secretos; los post-estructuralistas, en cambio, creen que eso es imposible porque existen siempre unas fuerzas inconscientes, históricas o lingüísticas, que no pueden ser dominadas. En lugar de ofrecer respuestas, prefieren plantear cuestiones y mostrar las diferencias entre lo que el texto dice y lo que cree decir. Lo muestran luchando contra sí mismo y no pretenden forzarlo para que sig-

nifique algo. Niegan la particularidad de la literatura y leen textos no literarios como si fueran literarios. No llegan a ninguna conclusión porque lo que quieren es huir del logocentrismo, concepto que remite directamente al pensamiento de Jacques Derrida, sin duda la figura principal de la denominada Deconstrucción que, como asegura Pozuelo Yvancos, está indisolublemente ligada al postestructuralismo (1992: 131).

13.2. Jacques Derrida

Según advierte Sultana Whanón Bensusan, el término inglés *deconstruction* debería ser traducido como «desconstrucción», y no «deconstrucción», pero la verdad es que la expresión más usada es la segunda (1991: 172). Y se usa para hacer referencia a un movimiento crítico inaugurado con una ponencia del francés Jacques Derrida en un congreso en EE.UU. en 1966. En concreto, dicho coloquio fue organizado por la John's Hopkins University sobre el tema «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», y en él participaron figuras como G. Poulet, L. Goldmann, E. Donato, T. Todorov, R. Barthes, N. Ruwet, J. Derrida y J. Lacan. La ponencia con la que participó Derrida se titulaba «Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas», recogida después en *L'Écriture et la différence* (1967).

Derrida no es ni un crítico literario ni un filósofo en sentido estricto, pero habla tanto de filosofía como de literatura. En principio, cabe concebir la Deconstrucción como una más de las tendencias que surgen tras el Estructuralismo, pero no llega a ser exactamente un método o una corriente, sino que más bien se plantea como una crítica de los métodos tradicionales e, incluso, de la teoría literaria misma. Se trata, pues, de una crítica de la crítica, y concretamente de una crítica de la crítica formalista-estructuralista-semiológica.

La Deconstrucción no es una teoría literaria. De hecho, las relaciones entre esta corriente y la teoría literaria «sólo pueden plantearse en términos de conflicto, paradoja y límite» (Asensi, 1990: 11). Hay que tener muy claro que la Deconstrucción, más que una corriente o un movimiento es una actitud crítica que plantea el debate contra la teoría literaria y contra los métodos empleados para interpretar los textos, y lo hace con continuas interferencias filosóficas. Puede decirse que la Deconstrucción es sobre todo «una modalidad concreta de lectura de textos», una manera de releer los discursos de las ciencias humanas, de transitar posibilidades de lectura no exploradas aún (Pozuelo Yvancos, 1992: 132-133). No tiene ni puede (ni quiere) tener un carácter sistemático.

Una anécdota que prueba que los deconstruccionistas no tienen un método, que no son una corriente teórica, es la que cuenta Stanley Fish (que no es un deconstruccionista, pero sí es un hábil interlocutor de los deconstruccionistas). El citado crítico estaba dando clases y planteando problemas típicos de la Deconstrucción y un día una alumna, que estaría ya totalmente desorientada, le preguntó: «Is there a text in this class?». Es decir, la alumna quería saber si existía un libro de texto para seguir el curso, pero la pregunta podía interpretarse también, a la vista de lo que decía el profesor, como una interrogación sobre los métodos del maestro: en esta clase, ¿se cree o no se cree en la existencia de los textos? (porque la Deconstrucción los destruye o destruye su significado, el que convencionalmente se les otorgaba) (Di Girolamo, 1995: 12). *Is there a Text in this Class?* fue precisamente el título escogido por Stanley Fish para uno de sus libros (una antología de artículos).

Si la Deconstrucción no es un método sistemático, la única manera de conocer la actividad deconstructiva es verla en funcionamiento, deconstruyendo. O, en todo caso, lo máximo que puede hacerse es comentar ese funcionamiento. O sea: comentar los comentarios de los deconstruccionistas. Porque ni siquiera los conceptos clave manejados en el ámbito de la Deconstrucción —términos como escritura, *différence*, huella, etc.— se prestan a una defini-

ción estable. Su significado varía según el momento en el que aparecen y, desde luego, no tiene nada que ver con el significado que de ellos da el diccionario (Pozuelo Yvancos, 1992: 134).

Dos de los objetivos claves de la Deconstrucción son la crítica del Estructuralismo como última manifestación de la metafísica occidental y la crítica radical de la teoría de la interpretación que aspira a reconstruir el significado (Wahnón Bensusan, 1991: 172). La teoría literaria ha buscado a lo largo del siglo XX el estatuto de ciencia empírica y se ha creído absolutamente necesario crear un metalenguaje (el lenguaje de la crítica) que sea capaz de dar cuenta del lenguaje objeto de estudio (el lenguaje literario). Además, la teoría literaria en su proceso de cientificidad ha recurrido a la técnica, es decir, ha inventado una serie de tecnicismos para abordar su objeto de estudio. Se ha partido también de la convicción de que una obra es como un organismo vivo, es decir, posee una estructura en la que cada parte está interrelacionada con las demás. Todas estas ideas (y algunas más) suponen la base sobre la que se ha edificado la teoría literaria del siglo XX, y la Deconstrucción entra en conflicto con ellas (Asensi, 1990: 18-27). No es que se proponga destruir la teoría literaria, sino que se propone agitarla, alterar sus presupuestos básicos. De hecho, Derrida cuestiona los presupuestos metafísicos básicos de la filosofía occidental, que ha dado siempre por sentado la existencia de un centro rector en toda estructura. Encontrar un centro, es decir, algo invariable en la existencia humana, algo no sometido a cambio histórico es una tentación que estaba en la base de todo Estructuralismo en cualquier campo de investigación (la estructura de la mente humana en Chomsky, la estructura del relato en Barthes, la estructura del mito en Lévi-Strauss, etcétera) (Wahnón Bensusan, 1991: 173). Encontrar un centro en toda estructura era un deseo, una necesidad tranquilizadora porque significaba tener la certeza de algo (era como buscar a Dios como centro del universo, o bien otros candidatos: la Idea, el Espíritu, el Yo, etc., pues cada uno de estos conceptos aspiraba a dar fundamento a nuestro sistema de pensamiento). La historia de la filosofía vendría a ser, desde esta perspectiva, la historia de cómo los hombres han ido planteando la posibilidad de distintos centros. Nuestra propia vida, física y mental, gira en torno a un centro: el «yo», la personalidad. Sin embargo, Freud destruyó esta certeza metafísica al dividir la personalidad en consciente e inconsciente. En *De la gramatología*, Derrida llama «logocentrismo» a este deseo de que exista un centro. El logocentrismo es, pues, la creencia en la existencia de un fundamento o un principio más allá del cual ya no se puede ir. Derrida tilda de metafísico cualquier sistema de pensamiento que depende de un fundamento inatacable, de un primer principio sobre el cual edificar toda una jerarquía de significados. Él examina exhaustivamente todos los primeros principios propuestos y demuestra cómo pueden ser deconstruidos, cómo en realidad no son más que el producto «de un sistema particular de significados que lo apuntalan desde fuera» (Eagleton, 1993: 160). Así, se sitúa en la línea de Nietzsche y prefiere quedarse en el terreno de las hipótesis, aprender a vivir sin certezas, sin un centro tranquilizador, y sobre todo aprender a no sentirse angustiado por carecer de ese centro. De hecho, la Deconstrucción viene a ser la puesta en práctica de la terapia propuesta por Nietzsche para una sociedad enferma de angustia existencial (él decía que el nihilismo sería la enfermedad del siglo XX): seguir un método de conocimiento que sea capaz de reflexionar sobre sus propios constructos y que esté dispuesto a cuestionarlo todo y a autocuestionarse. Nace así una actitud de sospecha permanente ante todo lo que se presenta como incuestionable e indudable (Wahnón Bensusan, 1991: 173).

Así deconstruye Derrida en *La escritura y la diferencia* (1967) la idea de un centro rector fijo en toda estructura:

> Este centro tenía como función, no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura —efectivamente, no se puede pensar una estructura desorganizada—, sino, sobre todo, la

> de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el *juego* de la estructura. Indudablemente, el centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma total. Y todavía hoy una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo.
>
> Sin embargo, el centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible. En cuanto centro, es el punto donde ya no es posible la sustitución de los contenidos, de los elementos, de los términos. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos (que pueden ser, por otra parte, estructuras comprendidas en una estructura) está *prohibida* (y empleo esta expresión a propósito). Así, pues, siempre se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura justo aquello que, rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad. Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura, del centro puede decirse, paradójicamente, que está *dentro de* la estructura y *fuera de* la estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene *su centro en otro lugar*. El centro no es el centro. El concepto de estructura centrada —aunque representa la coherencia misma, la condición de la *episteme* como filosofía o como ciencia— es contradictoriamente coherente. Y como siempre, la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo. El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado,* constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego (1989: 383-384).

En realidad, la Deconstrucción no va tanto dirigida al contenido de la certeza que se ha propuesto deconstruir cuanto al hecho mismo de que el hombre necesite estar seguro de algo para vivir: más que cuestionar una verdad, cuestiona la necesidad de una verdad (Wahnón Bensusan, 1991: 174). En este sentido, puede decirse que la crítica deconstructiva es corrosiva, pues aparece en escena cuando la sociedad occidental se había instalado cómodamente en unos métodos de conocimiento que garantizaban ciertas certezas. Por ejemplo, se habían descubierto regularidades a lo largo de toda la vida humana (se estaba manifestando lo que Barthes llamó «la tentación antropológica»). Derrida empezó a cuestionar la existencia de estructuras invariables y el optimismo estructuralista se resintió notoriamente. También cuestionó otra certeza tranquilizadora: la idea de que un texto posee una unidad de sentido y el objetivo del intérprete es aprehender ese sentido, llegar a conocer cuál era la intención del autor para descifrar el verdadero significado y ofrecer así la interpretación definitiva. Al deconstruir esta idea, Derrida coincide con las teorías hermenéuticas, pero es aún más radical que ellas. Tanto Derrida como las teorías hermenéuticas sostienen que un texto se presta a múltiples interpretaciones, pero la diferencia reside en que la hermenéutica opta por una constante re-interpretación, mientras que la Deconstrucción prefiere no interpretar, no participar en el juego de asignarle un contenido a un texto porque sabe que ese contenido nunca será la última palabra sobre el tema (Wahnón Bensusan, 1991: 175). Digamos que Derrida no deconstruye para luego construir otra alternativa (que probablemente sería otra mentira para seguir viviendo), sino que prefiere quedarse en la permanente conciencia del vacío. El método de Derrida consiste, en esencia, en demostrar que toda jerarquía o todo orden puede invertirse. Por ejemplo, frente a la idea de que lo hablado precede a lo escrito (logocentrismo) y de que lo escrito no es más, de hecho, que la materialización de lo hablado, Derrida demuestra que es posible afirmar que lo hablado es una clase de escrito. Es decir, se propone (en *De la gramatología*) deconstruir el binomio habla/escritura y el resultado es la modificación del concepto de escritura, que acaba siendo algo que precede al lenguaje, su condición de posibilidad. Otro ejemplo: la idea de que la naturaleza precede a la civilización, comúnmente aceptada, puede invertirse hasta demostrar que nunca ha habido naturaleza sin civilización. Pero Derrida no quiere proponer luego una nueva jerarquía u ordenación, no afirma que la civilización precede a la naturaleza. El proceso deconstructivo es, pues, el siguiente: se presenta

una jerarquía, luego se invierte y, finalmente, se resiste al establecimiento de una nueva jerarquía. El resultado final es un escepticismo absoluto en relación con los sistemas totalizantes. Se entienden así perfectamente estas palabras de Pozuelo Yvancos:

> La deconstrucción nació precisamente para contrarrestar la tendencia del pensamiento occidental a domesticar, por la vía fundamentalmente del sistema lingüístico, sus mejores intuiciones: los márgenes, los juegos de significado finalmente reducidos. La deconstrucción se propone dar cuenta del libre-juego como la irreductibilidad definitiva de los textos a un sistema de compases manejable (1992: 133).

Lo normal en Derrida es trabajar sobre un fragmento periférico del texto —una nota a pie de página, una imagen poco relevante, etc.— y trabaja en ella hasta hacerla sentir como una especie de amenaza para que el texto pueda seguir siendo considerado como un todo. Así, la táctica deconstructiva «consiste en hacer ver cómo los textos acaban poniendo en aprietos sus propios sistemas de lógica» y están a punto de contradecirse a sí mismos (Eagleton, 1993: 163). Al querer alterar todos los presupuestos básicos del pensamiento occidental da respuestas que nos sorprenden. Por ejemplo, si preguntáramos a un deconstruccionista si su método está dentro o fuera de la teoría literaria nos diría que no está ni dentro ni fuera, y esto no supone una contradicción desde su óptica, pues lo que quiere decirnos es que la oposición dentro/fuera es una de las que rige el pensamiento occidental que la Deconstrucción se propone deconstruir y por eso no da ninguna de las respuestas que esperamos. Preguntar si algo está dentro o fuera es negar cualquier otra posibilidad (eso es una forma de logocentrismo) y la Deconstrucción precisamente se propone demostrar que hay otras alternativas. Está claro, pues, que la Deconstrucción va deconstruyendo las oposiciones binarias, que son en gran parte la base del pensamiento Estructuralista. Para la Deconstrucción, trabajar con oposiciones binarias es una actitud ideológica típica de quienes necesitan que todo tenga límites muy estrictos, muy marcados para poder distinguir lo aceptable de lo no aceptable, lo bueno de lo malo, el yo del no-yo, la verdad de la falsedad, etc. (Eagleton, 1993: 161). Frente a esta actitud, la Deconstrucción se propone demostrar cómo estas oposiciones binarias no son tan claras como parece porque el «término de una antítesis siempre queda secretamente inherente en el otro» (Eagleton, 1993: 162). Como explica Terry Eagleton: «la mujer no es sencillamente "lo otro", en el sentido de algo situado más allá del horizonte masculino, sino "otro" íntimamente relacionado con el hombre como síntoma de lo que él no es, y, por lo tanto, un recordatorio constante de lo que sí es» (1993: 161).

El Estructuralismo se sentía satisfecho reduciendo un texto a oposiciones binarias que permitieran explicar su funcionamiento, y Derrida trata de demostrar que esas oposiciones son a menudo una trampa. La teoría literaria ha tratado de ser científica (ya desde el Formalismo) rechazando todo lo que suene a metafísica (como el psicologismo, por ejemplo), y la Deconstrucción cree que ese rechazo de lo metafísico es ya de por sí una actitud metafísica y que, de hecho, todos los conceptos que luego se inventan para que la disciplina parezca más científica son conceptos metafísicos (Asensi, 1990: 31-32). El Estructuralismo partía de la convicción de la posibilidad de captar, desde fuera, la totalidad de la estructura de la obra artística y confiaba para ello en un lenguaje transparente (metalenguaje) que permitía establecer modelos ideales para explicar los distintos recursos artísticos. Sin embargo, la Deconstrucción cuestiona este método porque, para empezar, no cree que exista un «dentro del texto» y un «fuera del texto» desde el que se podría analizar el texto. No hay metatexto. Y tampoco existe un lenguaje transparente. Y aunque pueda parecerlo, la Deconstrucción no es una negación de la cientificidad ni una caída en una arbitrariedad vacía (aunque éste es el peligro más evidente en el que pueden caer algunos deconstruccionistas) (Asensi, 1990: 32-33). Lo que la Deconstrucción se propone es transgredir el concepto clásico de ciencia. Para

esta corriente, la misma ciencia (o un texto crítico, por ejemplo) acaba siendo un texto que es fruto de nuestra tradición occidental y, por tanto, es susceptible de ser analizado del mismo modo que él analiza en tanto que ciencia.

Para mostrar a la teoría literaria que ella misma es un texto susceptible de ser analizado, la Deconstrucción recurre a la filosofía y así le demuestra a la teoría literaria su carácter de escritura (Asensi, 1990: 33-34). Y es que aunque la Deconstrucción haya tenido notorio éxito como método de lectura e interpretación, debe ser considerada sobre todo una estrategia filosófica (Culler, 1992: 79). Sus reflexiones pretenden ser un argumento filosófico riguroso con el que invertir las categorías filosóficas tradicionales. Toda oposición, en filosofía, se presenta como un enfrentamiento entre dos términos y uno de los dos ocupa la posición dominante. La Deconstrucción pretende invertir esta jerarquía y hacer que así se resienta todo el sistema. Es decir: se pretende resquebrajar el sistema desde dentro del sistema (Culler, 1992: 79-80). De modo que los deconstruccionistas no quieren ponerse en una posición exterior respecto del edificio deconstruido. Por ejemplo: se piensa *contra* el Estructuralismo, pero *con* el Estructuralismo (Asensi, 1990: 35). El caso de Derrida es el más evidente. Escribe sobre él Manuel Asensi:

> El discurso derridiano es una arquitectura cuyas bases están dispuestas de forma lógica y ordenada para producir, sin embargo, movimientos sísmicos que, sin derrumbar dicha arquitectura, la vuelven inasible (1990: 45).

Según Culler, «deconstruir un discurso equivale a mostrar cómo anula la filosofía que expresa, o las oposiciones jerárquicas sobre las que se basa, y esto identificando en el texto las operaciones retóricas que dan lugar a la supuesta base de argumentación, el concepto clave o premisa» (1992: 80). Demostrar la falsedad de la argumentación es el objetivo de la Deconstrucción. Un claro ejemplo de ejercicio deconstructivista es el llevado a cabo por Nietzsche con el principio de causalidad. Este principio afirma la prioridad lógica y temporal de la causa frente al efecto, pero, según Nietzsche, en realidad se produce una inversión cronológica impuesta *a posteriori*, pues en nuestra experiencia cotidiana —y en nuestro mundo interior— lo primero que captamos es el efecto y, luego, imponemos una lógica y damos con la causa (primero sentimos dolor —efecto— y después descubrimos la causa que lo ha provocado —un alfiler, por ejemplo—, de modo que la secuencia temporal es: dolor... alfiler, y no: alfiler... dolor). La conclusión a la que conduce la Deconstrucción no es en este caso que debiera descartarse el principio de causalidad porque se trata de un error; al contrario, la Deconstrucción utiliza el mismo principio que deconstruye, utiliza la causalidad en sus propias argumentaciones, pero demuestra la falsedad de una justificación rigurosa que defienda este principio. Así, la Deconstrucción afirma que el efecto, al ser lo primero que experimentamos, es a su vez la causa que nos lleva hasta la causa. Si sabemos que hay una causa (el alfiler) es porque algo ha causado la búsqueda de esa causa (el dolor).

Como se ve, la Deconstrucción desmonta jerarquías establecidas mostrando su falta de solidez. En el caso del principio de causalidad, la jerarquía se establece entre la causa —lógica y temporalmente prioritaria— y el efecto (entidad secundaria y dependiente de la causa). La Deconstrucción llevada a cabo por Nietzsche invierte esta jerarquía y afirma que es el efecto el que debería tomarse como origen, y no la causa, pues lo que hace que la causa sea una causa es el descubrimiento previo del efecto (causa de la causa). Este procedimiento deconstructivo del ejemplo de Nietzsche es el que sigue Jacques Derrida.

Derrida se interesa por la relación entre la filosofía y la escritura y, en concreto, por la devaluación de la escritura en los escritos filosóficos. Aunque los filósofos utilizan la escritura como medio de expresión, no creen que la filosofía deba ser escrita porque está más allá de las contingencias del lenguaje. Lo que la filosofía quiere es llegar a una verdad y poner

así punto final a la escritura sobre un tema determinado. El dominio de la filosofía es el pensamiento, pero ese pensamiento no puede ser comunicado directamente, sino que necesita ser comunicado a través de ciertos sistemas mediadores, como el habla y la escritura. En el habla hay una mediación, pero los significantes desaparecen tan pronto como se acaban de emitir, no se entrometen, y si se da alguna ambigüedad, el hablante puede aclararla para asegurarse de que el pensamiento ha sido transmitido eficazmente. En la escritura, sin embargo, los problemas de la mediación se hacen más evidentes, pues el emisor está ausente y todo depende de los significantes, que pueden estar organizados de forma ambigua o demasiado retórica. Derrida plantea el problema de la transparencia del lenguaje: ya que es imposible transmitir el pensamiento de forma directa, por lo menos el lenguaje debería ser lo más transparente posible. Los signos lingüísticos no tienen que reclamar la atención sobre sí mismos ni tienen que afectar o infectar de ningún modo el pensamiento. Lo que se está planteando es el rechazo del significante, es decir, el rechazo de la escritura y se llega así a la oposición filosofía-escritura.

Hay quien cree que la Deconstrucción es una crítica del sentido y que el discurso de los deconstruccionistas mismos es un discurso sin sentido «para señalar el sinsentido de todo texto y para convertir la actividad crítica en un ejercicio de mera manipulación arbitraria de las significaciones» (Asensi, 1990: 38). Así, Derrida es visto por Wayne Booth como una especie de «terrorista intelectual» (Asensi, 1990: 39). En realidad, la Deconstrucción mantiene una complicada relación con el sentido.

A partir de la idea de Saussure según la cual, en el sistema de la lengua sólo hay diferencias (oposiciones), Derrida plantea su concepto de *différance* (en francés no hay diferencia fónica con *différence*), con el que pretende abrir la significación de los textos. El planteamiento es interesante. Derrida recuerda que todo signo, para funcionar como tal, necesita ser reconocido, y eso implica una iteración, haber sido repetido —usado— varias veces y en contextos distintos. Pero la citabilidad general del signo desliga a éste de todo centro de anclaje absoluto: es un significante que no tiene por qué estar vinculado siempre a un mismo significado. Puede ser repetido en contextos diferentes y adquirir un sentido distinto en cada uno de ellos. De modo que no puede hablarse ya de un significado estable para el significante, sino de un significado siempre diferido (Pozuelo Yvancos, 1992: 140). A esa repetición, a esa citabilidad general del signo, la llama Derrida *différance* (juega tanto con el sentido de *diferencia* como con el de *diferir*), y es lo que hace que la escritura no remita hacia ningún exterior de ella misma, que no sea la representación de una supuesta realidad exterior. Todo signo sustituye al referente, está *en lugar de* la cosa designada y, por tanto, la cosa no está en el signo, queda fuera de él. Aplicado esto al signo escrito, quiere decir que la escritura no remite a nada externo, sino a sí misma. Pero, pese a no remitir más que a sí misma, nos traslada sistemáticamente a otra escritura, según asegura Derrida. Pues si todo signo se define por oposición, por su diferencia con otros signos del sistema, quiere decir que cada término nos remite a otros términos de los que difiere y con los que guarda una relación. Es decir: la escritura remite simultáneamente a sí misma y a otra escritura. Lo paradójico reside en el hecho de que Derrida asegure que la escritura remite a otro texto y de ese modo no remite más que a sí misma. A partir de esta idea deconstruye Derrida la oposición entre lenguaje objeto y metalenguaje: la escritura incluye en su campo tanto al lenguaje como al metalenguaje, de forma que éste no podrá nunca dar cuenta por completo de aquél, pues la huella remite siempre a otra huella sin que ese proceso tenga fin. La escritura así entendida nos hace pensar en el texto como una red de injertos dentro de injertos sin principio ni final, y esa red no debe ser identificada con la intertextualidad de Bajtin o de Kristeva, pues el injerto no puede ser descompuesto en unidades mínimas al modo de un análisis estructuralista, ya que lo que denominaríamos

unidad mínima sería en realidad otro injerto. Ésta es la célebre *teoría del injerto* desarrollada por Derrida (Asensi, 1990: 45-46).

Esta teoría presenta una evidente conexión con la teoría de la intertextualidad de Bajtin (divulgada por Kristeva) (Asensi, 1990: 65). Ambas teorías parten de la noción de dialogismo para terminar con el anti-historicismo y el estatismo del Estructuralismo, y se pasa a concebir el texto como una escritura que lee otra escritura y que se lee a sí misma. Así, el texto está doblemente orientado: hacia un acto de reminiscencia o evocación de otra escritura y hacia un acto de intimación o transformación de la anterior escritura. En realidad, la Deconstrucción es una intertextualidad radicalizada que parte de la idea de que «una de las consecuencias de la iteratividad de todo signo es la de funcionar como una esponja que absorbe los fragmentos de las escrituras de la tradición y de la actualidad» (Asensi, 1990: 65). De este modo, el texto se llena de «impurezas» y además impide que pueda ser considerado como una unidad de sentido completa, pues las impurezas hacen que el texto esté repleto de fisuras, de fallas, de dobles caras. Ahí vemos una diferencia entre la intertextualidad y la teoría del injerto (Asensi, 1990: 65-66):

- Teoría de la intertextualidad: la absorción de otras textualidades se resuelve en una nueva unidad de sentido, en un nuevo significado.
- Teoría del injerto: la absorción de otras textualidades crea un *corpus* agujereado que evita la unidad de sentido porque se mezclan constantemente niveles referenciales y figurativos. Además, para los deconstruccionistas no cabe hablar de texto extranjero frente a texto local porque dicha distinción presupone la posibilidad de análisis que es ajena a toda Deconstrucción: para la Deconstrucción en el texto todo es local y extranjero a la vez.

Está claro que la propuesta de Derrida abre el texto, la escritura, a una polisemia universal debida a la *différance* (diferancia), es decir, debida a que el signo puede ser repetido en un nuevo contexto y adquirir así un nuevo significado. A esta independencia irreductible de la escritura la llama Derrida *diseminación*. Con la diseminación, el lector pasa a ser el epicentro del sentido. Y como la literatura no se refiere a ningún objeto real, las palabras de la obra se quedan sin ningún punto de anclaje, en una deriva de sentidos que concede una gran libertad al lector y al ingenio de los críticos. Es interesante lo que escribe al respecto Pozuelo Yvancos:

> Los deconstructivistas denunciarán la dicotomía lectura correcta/lectura incorrecta como falaz porque esconde dentro de sí un horizonte de identidad o verdad. La incorrección sólo puede medirse, en efecto, como ausencia de corrección y plantearía entonces ésta como posible, lo cual invalidaría el argumento. El modo de resolver esta cuestión es la afirmación de que toda lectura es en sí misma una mal-interpretación, una diferencia, la práctica de una tergiversación construida sobre tergiversaciones previas. La práctica crítica ha demostrado la necesidad inacabable de interpretaciones que «corrigen» anteriores interpretaciones con el resultado, por demás paradójico, de que las más perspicaces o sólidas lecturas, lejos de cerrar o agotar este movimiento, lo acentúan; las grandes obras críticas son sometidas a mayor volumen de discusiones e invalidaciones. Sólo hay una «huella» de verdad que originará nuevas huellas y éstas, otras sucesivas (1992: 141).

Como recuerda Manuel Asensi, los distintos métodos de teoría literaria han tratado de construir un aparato teórico, metodológico y terminológico transparente, no contradictorio y denotativo, apto para construir modelos explicativos de la obra literaria, y la Deconstrucción cree que toda esta actividad técnica de la teoría literaria que descansa en la transparencia del

metalenguaje no puede en realidad dominar ni el injerto del texto literario ni el del suyo propio (1990: 52). Por eso, las deconstrucciones no han producido ningún método en sentido estricto ni ninguna conceptualidad; más bien lo que se hace es desconceptualizar la conceptualidad misma de los metalenguajes. En este sentido, puede decirse que la Deconstrucción es sobre todo un «triunfo de la *metacrítica*», una crítica de la crítica (Pozuelo Yvancos, 1992: 138). Se parte del convencimiento de que el texto no puede ser dominado por una crítica técnica. Un ejemplo de esto se advierte en una idea que deconstruyen los deconstruccionistas, la de la obra como una estructura organizada en la que todos los elementos están interrelacionados (idea que proviene de la última etapa del Formalismo y que llega a su culminación con el Estructuralismo). La idea de estructura implica que la obra literaria es una totalidad de sentido centrada, y la Deconstrucción parte justamente de un distanciamiento evidente respecto de estos tres conceptos: totalidad, sentido y centro (Asensi, 1990: 62).

Totalidad quiere decir que la obra puede ser aprehendida en su globalidad, y como para la Deconstrucción la obra es un injerto formado por muchos otros injertos, se deduce que un texto no puede ser aprehendido en su globalidad, ya que la escritura circula en un movimiento incesante de remisión que convierte a la totalidad en parte de una totalidad que nunca está presente. El juego de injertos impide enmarcar al texto, discernir qué está dentro y qué está fuera, y por tanto no puede ser visto como totalidad. Ésta es una de las razones por las cuales un análisis deconstructivo no enfrenta nunca la totalidad de un texto o de una obra, sino que analiza sólo ciertos detalles (Derrida analizando el «sí» en el *Ulises* de Joyce). En cuanto al sentido, para la Deconstrucción, el sentido es interminablemente alegórico y, por ello, doble. El texto ofrece siempre unas fisuras, unas fallas que borran la posible homogeneidad del sentido, y el deconstructor tiene que descubrir el momento en el que el sentido se contradice a sí mismo. Respecto al centro (centro de una estructura), este concepto remite al eje en torno al cual gira todo lo demás, y los deconstruccionistas creen que la escritura se mueve sin ningún eje que la reduzca (Asensi, 1990: 63).

Como señala Manuel Asensi, «la deconstrucción entiende que tanto el aspecto significante como el significado son, en sí mismos, huellas que remiten a sí mismas, a otra cosa distinta de sí (la huella, la huella *otra*) y a sí (la huella como repetición)» (1990: 57-58). El carácter iterativo, repetitivo, de todo signo hace que para la Deconstrucción el texto no funcione si no es circulando *de mano en mano* «separado de su querer-decir original y sin posibilidad de recuperarlo» (Asensi, 1990: 58). Justamente se ha dicho que el contexto es «el agujero negro» de la Deconstrucción porque la descontextualización sistemática de todo texto puede conducir a una forma vacía y hueca de interpretar los textos y de usarlos (Asensi, 1990: 69-70). Derrida dice que la escritura puede funcionar separada de su querer-decir original y de su pertenencia a un contexto concreto, puesto que la escritura no remite más que a sí misma y, por tanto, los aspectos socio-contextuales no cuentan en un análisis deconstructivo. Para la Pragmática, la Estética de la recepción y el Marxismo, el contexto es algo recuperable que puede ser fijado detalladamente para poder ser utilizado en el análisis. Así, luego puede separarse entre lo que es interno al texto (aspectos formales) y lo que es externo (circunstancias político-ideológicas) y poner esos aspectos en relación (normalmente se dice que los internos dependen de los externos). Esto implica tener muy claro qué es externo y qué es interno y también implica estar convencido de que es posible determinar los aspectos contextuales. Para la Deconstrucción, esa forma de comprender el contexto es absolutamente metafísica porque se basa en la dicotomía interno/externo y hace que uno de los aspectos determine totalmente al otro y quede así organizada la totalidad (Asensi, 1990: 72). La Deconstrucción cree que es imposible recuperar el contexto, objetivarlo y dejarlo listo para el análisis por la sencilla razón —y es notorio aquí el influjo de Gadamer— de que el crítico se acerca a la obra desde un contexto determinado que condiciona totalmente la in-

terpretación y, por tanto, ésta nunca podrá ser objetiva y reflejar el contexto histórico de la obra tal y como realmente fue (Asensi, 1990: 72). Es decir, siempre se está *en contexto*, nadie puede librarse de una situación contextual para analizar una obra objetivamente (es lo que decía Gadamer de que se hace historia desde la historia y no desde fuera de ella y eso impide la objetividad). Pero Gadamer creía que era posible una continuidad entre el pasado y el presente, mientras que Derrida cree que el contexto pasado y el contexto presente no tienen nada que ver y, por tanto, la obra está condenada a una recontextualización infinita (es decir: a ir adaptándose siempre a los nuevos contextos desde los que es leída y a olvidarse de su contexto original) (Asensi, 1990: 73).

En cierto modo, debe entenderse que la Deconstrucción no quiere atender a los aspectos contextuales porque de este modo evita tener que aceptar como significado verdadero de una obra aquel que quedó fijado por ciertas instituciones en un momento determinado. La recontextualización hace que aquel significado pertenezca ya para siempre al pasado y sea uno más de los muchos significados que ha ido teniendo la obra a lo largo de la historia. De este modo se afirma la autonomía de la escritura con respecto a los significados trascendentales marcados por ciertas instituciones. Esto nos lleva a pensar que la Deconstrucción no se centra sólo en los textos, sino también en aspectos extratextuales como son las instituciones sociales, las estructuras políticas y económicas, las formas históricas de enseñar literatura, etc. Es decir, los deconstruccionistas —sobre todo los norteamericanos— quieren provocar perturbaciones también en el edificio institucional. De hecho, Derrida no estaba de acuerdo con la Deconstrucción llevada a cabo por los críticos de Yale porque decía que estaba al servicio de los intereses políticos y económicos de la sociedad norteamericana (Eagleton, 1993: 178).

La Deconstrucción no es un formalismo, aunque entre en conflicto con la noción de tema o de contenido (Asensi, 1990: 59). Acepta la noción de tema sólo como punto de partida para, en seguida, hallar la fisura por donde ese tema se vuelve contradictorio (Asensi, 1990: 59). No puede aceptar que haya algo, el tema, que esté más allá de la escritura, que no sea escritura y que la gobierne, pero tampoco acepta un formalismo que reduzca el texto a la presencia de su significante y que no permita advertir cómo toda escritura remite a otras escrituras (la teoría del injerto afirma la ilimitada transitividad de la escritura hacia otra escritura) (Asensi, 1990: 61). Además, la Deconstrucción separa la escritura de la intención del autor, de las expectativas del receptor y de los rasgos contextuales para poder afirmar así que la escritura está libre de todo significado trascendental.

En conclusión, puede decirse que la Deconstrucción realiza un trabajo de desestabilización y perturbación de las ideas manejadas por una crítica temática, sintomática (impresionista, como la Estilística idealista), formal y hermenéutica. Es decir, la relación que mantiene con la teoría literaria es una relación de desestabilización: intenta hacer tambalear los principales conceptos en los que se ha basado la teoría literaria (tema, forma, metalenguaje, texto, contexto, coherencia, etc.). Sin embargo, no niega los grandes logros del trabajo realizado por la teoría y la crítica literarias, o por la filosofía; no quiere desacreditar admirables trabajos, sino sólo reajustar ciertos conceptos para conseguir operaciones críticas más rigurosas, pese a que la Deconstrucción no es, en realidad, ni un análisis ni una crítica, ni un método más de teoría literaria (Asensi, 1990: 75). Es algo que claramente se aprecia en *La escritura y la diferencia*, donde Derrida se refiere a la inquietud que provocan los conceptos fundadores de toda la historia de la filosofía y propone «conservar, denunciando aquí y allá sus límites, todos esos viejos conceptos: como instrumentos que pueden servir todavía» (1989: 390). Acto seguido, añade: «No se les presta ya ningún valor de verdad, ni ninguna significación rigurosa, se estaría dispuesto a abandonarlos ocasionalmente si parecen más cómodos otros instrumentos. Mientras tanto, se explota su eficacia relativa y se los utiliza para des-

truir la antigua máquina a la que aquéllos pertenecen y de la que ellos mismos son piezas. Es así como *se* critica el lenguaje de las ciencias humanas» (1989: 390-391).

Está claro que no existe una crítica literaria deconstructiva porque la Deconstrucción se limita a desplazar continuamente los fundamentos de la crítica literaria. Y tampoco hay que identificar la Deconstrucción con una filosofía o con una teoría literaria porque eso sería menoscabar su fuerza, aunque se da la paradoja de que sin ser filosofía y sin ser teoría literaria trabaja en el interior de los fundamentos de ambas tratando de desestabilizarlas (Asensi, 1990: 76). Nosotros podemos preguntarnos entonces qué es exactamente la Deconstrucción, y nos lo preguntamos porque creemos que todo discurso tiene que pertenecer a un género, como si no existira la posibilidad de moverse en un fuera-del-género. Pero la Deconstrucción es un discurso plural, heterogéneo y polifacético; es una escritura basada en la mezcla de distintos registros (lenguaje literario, lenguaje filosófico, lenguaje metalingüístico, etc.) (Asensi, 1990: 78).

13.3. La Deconstrucción norteamericana: Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman y Harold Bloom

En el ámbito de la Deconstrucción norteamericana, la figura principal es, sin duda, Paul de Man, autor belga pero relacionado sobre todo con la teoría literaria americana. Sus obras más conocidas son *Blindness and Insight* (1971) y *Allegories of Reading* (1979). De Man es la figura más relevante de la Escuela de Yale (la corriente más importante de cuantas han acusado el influjo de Derrida). Además de Paul de Man, los críticos de Yale más conocidos son J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman y Harold Bloom. Estos críticos —todos son especialistas en el Romanticismo (Pozuelo Yvancos, 1992: 150)—, muy a menudo lo que hacen no es deconstruir las obras literarias, sino la propia crítica literaria, pues pretenden demostrar que crítica y literatura no son, en esencia, distintas y que, de hecho, ambas son malinterpretaciones o tergiversaciones.

La mayoría de deconstructivistas se proponen la deconstrucción de la crítica como técnica, pues creen que el tecnicismo acaba empobreciendo la lectura y sólo demuestra que la teoría y la crítica literarias sufren una especie de complejo de inferioridad respecto de la literatura (Asensi, 1990: 54-55). Habría que potenciar, cree Geoffrey Hartman, un lenguaje crítico que fuese tan creativo como el lenguaje literario y que dejase de tener esa rigidez propia de la ciencia. Un lenguaje de la crítica capaz de reflexionar tanto sobre su objeto crítico como sobre sí mismo (Asensi, 1990: 55).

De Man escribe bajo el notorio influjo de Derrida —también de Nietzsche y de Heidegger— pero llega a elaborar su propia terminología. Critica a quienes creen que el lenguaje poético puede ser interpretado como una totalidad, aquellos que entienden cada elemento del texto en relación con el todo y para quienes el todo es la unión final de varios elementos. Para De Man, la poesía no está integrada por elementos que forman una unidad. Su deconstrucción está basada en la Retórica; más exactamente, «en la conciencia de la inevitable y consustancial *retoricidad* del lenguaje» (Pozuelo Yvancos, 1992: 151). Se centra en las figuras retóricas que permiten decir una cosa queriendo decir otra (sustituir un signo por otro en el caso de la metáfora, por ejemplo). Los tropos se extienden por el lenguaje y desafían así a la lógica (piénsese en la ironía, con la que se dice lo contrario de lo que se quiere decir, o en una pregunta retórica, que es un acto de habla indirecto: se pregunta para afirmar). Si las figuras retóricas contaminan el lenguaje, éste es esencialmente figurativo y no referencial o expresivo: no existe un lenguaje original no retórico. Y si el lenguaje es esencialmente retórico, se desvanecen «las pretensiones de una teoría de la interpretación basada en la adecua-

ción entre signo y referente» (Pozuelo Yvancos, 1992: 152). Esto puede ser aplicado a la crítica literaria, pues una obra de crítica literaria se ajusta a la figura retórica denominada «alegoría»: es una secuencia de signos que está a cierta distancia de otra secuencia de signos y que intenta colocarse en su lugar (Selden, 1993: 112). La textualidad es figurativa, conlleva la presencia de figuras retóricas, de modo que un texto crítico, o histórico, o filosófico, no podrá nunca ser completamente objetivo y referencial. Esta idea suscita el escepticismo hacia la objetividad de la crítica literaria. La literatura es el campo donde la ambigüedad es más evidente, y el lector se encuentra suspendido entre un significado literal y otro figurado y tiene que escoger uno u otro, lo que le produce desconcierto y cae en un abismo lingüístico provocado por un texto ilegible (Eagleton, 1993: 175). Así, la Deconstrucción pretende mostrar «el carácter ilusorio del significado, la imposibilidad de la verdad y las argucias engañosas de todo discurso» (Eagleton, 1993: 176).

De Man cree que no existe una lectura errónea opuesta a una lectura correcta, sino que la errónea es «requisito necesario de toda lectura» (Asensi, 1990: 53). Pero entiende por «error» la evidencia de que no existe ninguna lectura plena, completa y perfecta debido al carácter retórico del texto literario (Asensi, 1990: 53). La retórica (alegoría) del texto —y esto afecta también al metalenguaje— hace que éste produzca un efecto de desplazamiento continuo y eso hace imposible su asunción plena. La lectura es, pues, un «errar continuo que ni una crítica técnica ni una deconstructiva pueden detener» (Asensi, 1990: 54). De ahí extrae De Man la consecuencia de que «toda lectura es una tergiversación *(misreading)*, una aberración» (Pozuelo Yvancos, 1992: 153). Y en *Blinness and Insigth* sostiene que los textos que parecen más claros, más luminosos, son los que paradójicamente más lecturas críticas suscitan y más polémicas interpretativas provocan.

Para J. Hillis Miller, la crítica deconstructiva se centra en una afirmación y en una negación de esa misma afirmación «a través de una escritura que sigue el libre y laberíntico juego del texto» (Asensi, 1990: 52). Miller cree que en realidad no hace falta deconstruir el texto literario porque éste se deconstruye a sí mismo y el crítico tiene que limitarse a señalar esa auto-deconstrucción del texto, es decir, mostrar cómo se produce (Eagleton, 1993: 176). El proyecto deconstructivo de Miller se centra en tres puntos (Asensi, 1990: 52-53):

1. Interpretación del texto siguiendo el laberinto histórico que propone el injerto textual.
2. Tratar de encontrar el elemento que en el sistema estudiado resulta alógico y rompe con la unidad de sentido.
3. Demostrar que el texto se autodeconstruye a sí mismo sin necesidad de que nadie lo haga por él.

Harold Bloom, el autor de *La angustia de las influencias* (1971), combina la teoría de los tropos con la psicología freudiana y el misticismo cabalístico. Según él, desde Milton, el primer poeta subjetivo, los poetas son conscientes de que les precede una tradición y experimentan hacia sus padres poéticos un odio edípico porque saben que todo poema está en relación con otro. Para que la tradición no ahogue toda creatividad tienen que negar la paternidad llevando a cabo nuevas lecturas de la poesía anterior, malas interpretaciones deliberadas que permitan encontrar nuevas direcciones poéticas.

Bloom fue el espíritu motor de la Escuela de Yale con su colección de ensayos *Deconstruction and Criticism*; sin embargo, Jonathan Culler llama la atención sobre el hecho de que «su obra se dirige explícitamente hacia el menos deconstructivo insistiendo en la primacía de la voluntad: la voluntad de los poetas fuertes inmersos en una batalla contra sus titánicos precursores» (1992: 29). Es decir, pese a que se hayan buscado afinidades entre

Bloom, Derrida y De Man, lo cierto es que el primero se coloca en una línea de investigación opuesta a los otros dos, pues insiste en que «el sujeto humano es base o fuente más que efecto de la textualidad» (1992: 29).

14. Teorías psicoanalíticas

14.1. Los conceptos fundamentales: Freud, Jung, Lacan

Como ciencia independiente —es decir, ya al margen de la filosofía—, la psicología nace a finales del siglo XIX y se desarrolla con fuerza a lo largo del siglo XX, momento en que se fragmenta en una pluralidad de corrientes y enfoques: el Estructuralismo, el Funcionalismo-Conductismo, y el Psicoanálisis. Las dos primeras escuelas se centran en el comportamiento humano, en cuestiones que pueden ser observadas mediantes los sentidos, empíricamente, mientras que la tercera de las escuelas citadas, el psicoanálisis, se interesa por la vida interior de la persona y estudia «las raíces últimas de la volición humana, del deseo: el impulso o instinto» (Paraíso, 1995: 16). Los procesos inconscientes de la conducta humana pasan así a primer término. Para el ámbito de la teoría y la crítica literarias, lógicamente lo interesante es ver cómo desde estas distintas corrientes surgen una serie de herramientas que permiten enriquecer el comentario de las obras literarias. Y en este sentido, el psicoanálisis (o psicología analítica) adquiere una relevancia especial, pues es la corriente más rica en enlaces con lo literario. En la base de todas las tendencias psicoanalíticas se encuentra sin duda la doctrina de Sigmund Freud, y, después de esta figura central, hay que destacar, sobre todo teniendo en cuenta las aportaciones a la crítica literaria, a Carl Gustav Jung y a Jacques Lacan. Aunque podría hablarse también de otros destacados seguidores de Freud, como Otto Rank y Alfred Adler.

El psicoanálisis enfatiza la irracionalidad del comportamiento humano y postula la existencia del inconsciente como motor impulsor de esta conducta. Suele tomarse la fecha de publicación de *La interpretación de los sueños* (1900), de Freud, como el nacimiento del psicoanálisis, que se irradia primero por Austria y pronto también por Alemania y Suiza. En 1906 se suman a esta corriente psiquiatras suizos como Eugen Bleuler y Carl Gustav Jung, y en 1908 se celebra la primera reunión internacional del movimiento psicoanalítico. En 1909, Freud y Jung son invitados por la Universidad de Clark, iniciándose la expansión del psicoanálisis en Estados Unidos. Puede decirse que en la década de 1920 está ya fuertemente arraigado tanto en Europa como en América (Paraíso, 1995: 23).

En un principio, Freud propugnaba como terapia el método catártico, que consiste en liberarse de los traumas mediante su verbalización. Pero luego sustituyó este método por el de la *asociación de ideas*, basado en el hipnotismo, que había sido descubierto por Armand-Marie-Jacques de Chastenet, marqués de Puységur (1751-1825), y continuado luego por Auguste Liebeault (1823-1904) y por Jean-Martin Charcot (1825-1893), sin duda el más importante de los precursores franceses de Freud (Paraíso, 1995: 19-20).

Para comprender las aportaciones del psicoanálisis a la crítica y a la teoría literarias resulta indispensable conocer bien los conceptos fundamentales con los que trabajaba Sigmund Freud.

Al estudiar la estructura de la personalidad, Freud afirma que el aparato psíquico funciona mediante una serie de sistemas relacionados entres sí: el inconsciente, el preconsciente y el consciente. El inconsciente está constituido por lo que Freud denomina «pulsiones innatas» y por deseos y recuerdos reprimidos que intentan volver a la conciencia. Las «pulsiones» (a veces llamadas «instintos») hacen referencia a «la carga energética que mueve al

organismo hacia un fin» (Paraíso, 1995: 25). Las hay de dos tipos: pulsiones de vida y pulsiones de muerte. Las primeras tienden a mantener la vida y a prolongarla, y ahí caben tanto los instintos sexuales como los de autoconservación. En cuanto a las segundas, las de muerte, tienden al reposo, a la supresión de tensiones. Como se ha dicho ya, además de las pulsiones, el inconsciente es un lugar (un *topos*) en el que habitan recuerdos y deseos reprimidos que tratan de volver a la consciencia. Existe, sin embargo, algo que lo impide: la *censura*. La censura es la función que deforma esos recuerdos y deseos reprimidos para que puedan pasar (sólo así: deformados) al ámbito de lo consciente. Destacando «el carácter totalmente extraño del inconsciente», escribe Terry Eagleton sobre esta zona del aparato psíquico «que es a la vez lugar y no-lugar, completamente indiferente ante la realidad, que desconoce la lógica, la negación, la casualidad y la contradicción, por estar irrestrictamente entregado al juego de los impulsos del instinto y a la búsqueda del placer» (1993: 188).

En cuanto al segundo sistema de la estructura de la personalidad, el preconsciente, hay que señalar que está formado por contenidos que pueden acceder fácilmente a la consciencia y que, si no acceden, es simplemente porque no han sido actualizados, pero pueden serlo en cualquier momento. Así, el preconsciente es una especie de almacén en el que se mantienen recuerdos y conocimientos mientras no pasan a la consciencia. Precisamente, en este paso de la fase preconsciente a la consciente sitúa Freud una segunda censura que no es deformante como la primera, sino selectiva: su función es evitar que pasen a la consciencia preocupaciones perturbadoras y que puedan desviar la atención.

El último sistema dentro de la estructura de la personalidad es el consciente, que se sitúa en la periferia del aparato psíquico y recibe las informaciones procedentes del mundo exterior y del mundo interior: sensaciones (tanto de placer como de displacer) y recuerdos, vivencias.

Freud habla además de «defensas inconscientes», una serie de operaciones que el aparato psíquico pone en funcionamiento en beneficio del individuo, del «yo». Estas defensas actúan sobre (o contra) los recuerdos y fantasías que puedan tener algún efecto perjudicial para el sujeto. Entre los principales mecanismos de defensa destaca la *represión*, «operación por la cual el sujeto intenta mantener en el inconsciente ciertas representaciones (pensamientos, recuerdos, imágenes) ligadas a la pulsión» (Paraíso, 1995: 27). La represión es una defensa porque actúa cuando la satisfacción de la pulsión puede resultar problemática para el «yo».

Otro mecanismo de defensa es la *proyección*, operación por la cual el sujeto localiza en otro ser pulsiones, sentimientos o deseos que extrae de sí mismo pero que rechaza. Es algo muy frecuente en los fenómenos de paranoia y de superstición. Se adjudica a otros sentimientos y deseos que son en realidad propios. No hay que confundir la proyección con otro concepto freudiano: la transferencia. Ésta se refiere a una maniobra clave en psicoanálisis para la curación del paciente. En el transcurso del tratamiento, inconscientemente el enfermo transfiere al analista los conflictos psíquicos que lo perturban y va así liberándose de ellos (Eagleton, 1993: 191).

La *sublimación* es también una defensa que consiste en desviar hacia un fin no sexual lo que nace en realidad de la pulsión sexual. Esta pulsión resulta sublimada al ser derivada hacia actividades social o moralmente elevadas, como es el caso de la creación artística y de la investigación intelectual.

Cuando los deseos quieren salir del inconsciente y el «yo» los bloquea defensivamente se produce un conflicto interno cuyo resultado puede ser la neurosis (ya sea obsesiva, histérica o fóbica). El enfermo presenta síntomas que lo protegen contra los deseos inconscientes y a la vez expresan encubiertamente estos deseos. Como luego se verá, a esto lo denomina Freud una «formación de compromiso». Ante esta situación, el objetivo que se marca el psi-

coanalista es «descubrir las causas ocultas de la neurosis para librar a los pacientes de sus conflictos y hacer que desaparezcan los síntomas inquietantes» (Eagleton, 1993: 190). Más difícil resulta hacer frente a la psicosis porque, a diferencia del neurótico, el psicópata no puede reprimir sus deseos inconscientes y se encuentra dominado por ellos, pierde todo contacto con la realidad y sufre alucinaciones.

En la estructura de la personalidad localiza también Freud tres instancias: el *yo*, el *ello* y el *super-yo*. La primera de ellas, el *yo*, representa los intereses del sujeto. No es innata, sino que se forma —según Freud— entre el sexto mes de la vida humana y los tres años. En su relación con las pulsiones del mundo, el *yo* se protege mediante los mecanismos de defensa. El *ello* representa el polo pulsional de la personalidad, pues está formado por pulsiones innatas que tratan de satisfacerse. En cuanto a la tercera instancia, el *super-yo*, remite ésta a la interiorización, por parte del niño, de la ley paterna y de las normas sociales, con sus exigencias y prohibiciones. Esta instancia está vinculada, pues, a la conciencia moral, la auto-observación y la formación de ideales. Hay que tenerla muy en cuenta porque sobre la especie humana «pesan exigencias casi intolerables de una civilización edificada sobre la represión del deseo y la postergación del placer» (Eagleton, 1993: 193).

Por otra parte, Freud anuncia dos principios fundamentales del funcionamiento de la psique: el *principio de placer* (cuya finalidad es procurar lo placentero y evitar su ausencia) y el *principio de realidad* (que a menudo se opone al principio de placer y lo modifica, pues hace que la búsqueda de la satisfacción por parte del sujeto no se lleve a término por el camino más corto, sino ajustándose a las condiciones impuestas por el mundo exterior, por la realidad).

Otro de los conceptos básicos con los que trabaja Freud, posiblemente el más conocido de los suyos y, de hecho, central en su obra es el del *complejo de Edipo*. Así resume Isabel Paraíso la problemática a la que apunta este complejo:

> El «complejo de Edipo» en el ser infantil (niño o niña) es una consecuencia de la triangulación «padre-madre-niño». Reviste tres formas: positiva, negativa y completa. En su forma positiva —bastante frecuente— consiste en amar al progenitor del sexo contrario y desear la desaparición (simbólicamente: muerte) del progenitor del propio sexo, considerado como rival para poseer en exclusiva el amor y la atención del progenitor del sexo contrario. Por último, en su forma completa, en las dos cosas al mismo tiempo, en mayor o menor grado. El período en que el niño (o niña) vive el complejo de Edipo oscila entre los 3 y los 5 años (Paraíso, 1995: 30).

Relacionado con el complejo de Edipo está la *amenaza de castración*: el niño, ante el enigma de la diferencia anatómica entre ambos sexos, imagina que si la niña no tiene pene es porque ha sido castrada y entonces teme que a él le suceda lo mismo, que su padre, como castigo por sus deseos incestuosos (aquí asoma el complejo de Edipo), trate de castrarlo. Si el niño siente esta angustia, la niña, por su parte, siente su supuesta castración como una desventaja que intentará negar o compensar de algún modo. Es lo que se conoce como *envidia del pene*: la niña desea poseer un pene, ya sea externamente (para ser igual al niño) o internamente (con lo que aflora el deseo de tener un hijo). Es obvio que, al tratar estos temas, Freud no deja de ser un reflejo de su sociedad, totalmente dominada por el elemento masculino (Eagleton, 1993: 187).

La superación del complejo de Edipo se produce cuando, ante la amenaza de la castración como castigo, el niño decide ajustarse al principio de realidad y reprimir sus deseos incestuosos. Acepta entonces la autoridad del padre y hasta se identifica con él, pues lo ve como lo que llegará a ser él mismo en el futuro: un patriarca. Haciendo así las paces con su padre, el niño asume el papel simbólico de la masculinidad y supera su complejo de Edipo

(Eagleton, 1993: 186). Si este complejo no llega a ser superado, el niño quizá quede incapacitado —según Freud— para el papel de padre, y muy probablemente coloque la imagen de su madre por encima de cualquier otra mujer, lo que puede conducir a la homosexualidad, pues ninguna mujer resiste la comparación con la madre. Además, la idea de que todas las mujeres están castradas puede haberlo traumatizado hasta el punto de incapacitarlo para gozar con ellas en relaciones sexuales satisfactorias (Eagleton, 1993: 186-187).

Los psicoanalistas se han planteado a menudo si el complejo de Edipo se da exactamente igual en la niña y en el niño. Freud pensaba al principio que sí, pero luego cambió de opinión, aunque creyó que podía hablarse tanto en un caso como en el otro (tanto en la niña como en el niño) de complejo de Edipo. Jung, por el contrario, creía que, para el caso de la niña, era mejor hablar de «el complejo de Electra». Para comprobar cómo el funcionamiento del complejo de Edipo es notoriamente distinto para la niña, basta con leer este resumen de Terry Eagleton:

> La niñita, al darse cuenta de que es inferior porque está castrada, se aleja desilusionada de su madre, igualmente «castrada», y concibe el proyecto de seducir a su padre; pero como este proyecto está condenado al fracaso, tiene finalmente que volver —a regañadientes— a la madre, identificarse con ella, asumir el papel que corresponde a su sexo femenino, y substituir el pene que envidia, pero que nunca podrá poseer, con un hijo que desea recibir de su propio padre (1993: 187).

Otros conceptos fundamentales en la teoría psicoanalítica son: el *narcisismo*, la *fijación* y la *regresión*. El *narcisismo* —concepto inspirado, como su nombre indica, en el mito de Narciso— es el amor que el sujeto dirige hacia sí mismo, hacia su propia imagen. El niño, al principio de su vida, experimenta una fascinación por su propio cuerpo, lo explora y es incapaz de conocer algo distinto de su ser: concentra toda su libido o energía sexual sobre sí mismo. Respecto a la *fijación* y a la *regresión*, digamos que estos conceptos implican una progresión ordenada de la libido. El primero de ellos remite a una fase en la que la libido se liga fuertemente a personas o imágenes. Es posible que el ser humano, en algún momento de su vida, necesite retroceder (en forma de recuerdo) hasta la etapa en la que se produjo esta fijación para resolver algún problema importante. Asoma así el otro concepto clave: la *regresión*. Es esa vuelta atrás en busca de la *fijación*. Pero también es el repliegue narcisista sobre el yo que es imprescindible para toda creatividad. En el caso concreto de la creatividad literaria, remite a la maniobra que lleva a cabo el escritor para extraer de su interior los materiales para la creación de ese nuevo mundo que es la obra literaria.

Además de este enfoque tópico (es decir, relacionado con el lugar en el que, dentro del aparato psíquico, se desarrollan los fenómenos psíquicos) existen otros enfoques para abordar el funcionamiento de la psique humana: el económico y el dinámico. El enfoque económico se centra en la cantidad de energía y en su distribución.en el aparato psíquico. Explica Isabel Paraíso al respecto: «Como hipótesis de trabajo, el Psicoanálisis admite que la cantidad de energía en un ser humano es constante, y si un síntoma está absorbiendo la energía de un conflicto y ese síntoma desaparece, la energía va a desplazarse hacia otros lugares donde poder ejercer esa presión» (1995: 33). En cuanto al enfoque económico, éste se centra en la manera de desarrollarse y de evolucionar de las fuerzas libidinales.

Además de categorías como la *comicidad* y el *humor*, que Freud aborda detenidamente en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) y que serán luego claramente expuestas, una categoría estético-literaria que suscitó el interés del inventor del psicoanálisis es la de *lo siniestro*. En 1919 escribe precisamente un ensayo con este título: «Lo siniestro». Desde el principio señala en él que lo siniestro es un concepto que «está *próximo a los de espantable, angustiante, espeluznante*» y que, en definitica, «casi siempre coincide con lo an-

gustiante en general» (1991: 9). Tras analizar detenidamente el término consultando sus varias acepciones en distintos diccionarios, concluye Freud: «lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar» (1991: 12). En seguida aclara que no todo lo novedoso, lógicamente, resulta siniestro, sino que a lo desacostumbrado, a lo innovador, tiene que sumársele algo para que se convierta en siniestro. Sigue sus investigaciones en busca de eso que se agrega a lo nuevo y empieza a sospechar —inspirándose en una observación de Schelling— que lo siniestro es «todo lo que debía permanecer oculto, secreto, pero que se ha manifestado» (1991: 17). Antes de confirmar esta sospecha, Freud hace un repaso de las cosas que resultan siniestras. Parte de la observación de E. Jentsch según la cual, el caso por excelencia de lo siniestro es la duda de que un ser aparentemente viviente sea en realidad un ser inanimado, y al revés: que un objeto sin vida parezca animado. Jentsch pensaba en figuras de cera, muñecas y autómatas, y comparaba la impresión que todo esto causa con la que causan las crisis epilépticas y los estados de demencia: sugieren procesos automáticos, mecánicos, que se ocultan debajo de lo que se considera una conducta normal en la vida. En los cuentos de E. T. A. Hoffamn encuentra Freud ejemplos de esta sensación. Y examina uno de ellos en concreto: *El arenero.* El título hace alusión a la leyenda de un hombre de arena que arranca los ojos a los niños que no se portan bien (por ejemplo: a los que no quieren dormir). Más exactamente: les arroja arena en los ojos hasta hacerlos saltar de sus órbitas, luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a sus hijos, que son como lechuzas con picos curvos, para que los picoteen. Analizando el cuento, Freud demuestra cómo esta leyenda obsesiona al protagonista desde su infancia y lo acompaña siempre hasta ser, finalmente, la causa de su muerte, cuando la obsesión reaparece en un momento en el que el personaje es ya adulto y está a punto de casarse. Es importante retener aquí la idea de algo que pertenece al pasado y reaparece inesperadamente porque será una cuestión central en la tesis de Freud. Para éste, la amenaza que el protagonista siente desde niño de que el hombre de la arena le arranque los ojos tiene que ser puesta en relación con el «complejo de castración»: en ambos casos el niño teme una mutilación y esta amenaza desempeña un importante papel en la vida psíquica.

Convencido de que Hoffmann «es el maestro sin par de lo siniestro en la literatura», Freud sigue buscando en la obra de este autor otros ejemplos de temas que resultan siniestros. Y se centra en uno: el tema del *doble*, sobre el que había trabajado ya Otto Rank. Primero señala Freud las principales variaciones o desarrollos del tema (1991: 23):

— Personas que son físicamente idénticas y que sienten y piensan exactamente lo mismo, dando paso al motivo de la telepatía.
— Identificación de una persona con otra, hasta el punto de que se pierde el dominio sobre el propio *yo* y se coloca el *yo* ajeno en su lugar: fenómenos de desdoblamiento del *yo* o de sustitución del *yo*.
— Constante retorno de lo semejante o repetición continua de unos mismos hechos.

Al principio —afirma Freud siguiendo a Otto Rank—, el tema del doble se presentaba como una medida de seguridad contra la destrucción del yo, contra la muerte: así el hombre imagina, por ejemplo, que además de cuerpo tiene un alma inmortal (teorías animistas) y, con este desdoblamiento, queda garantizada su inmortalidad. Pero con el tiempo este tema evoluciona y, como dice Freud, «de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte» (1991: 24).

Pero además Freud vincula el tema del doble a la evolución de la personalidad: llega un momento, según él, en el que el yo se desdobla en dos instancias y una de ellas —la consciencia— «sirve a la autoobservación y a la autocrítica», es decir, «cumple la función de cen-

sura psíquica» (1991: 24), mientras que la otra —el doble— queda reservada para «todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del *yo* que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío» (1991: 24). Está claro que, así entendido, el doble remite al ámbito de lo inconsciente. Del inconsciente. Y Freud dice que proyectar al doble fuera del *yo*, como si fuera una cosa extraña, es una tendencia defensiva (1991: 24). Pero esto no.explica el carácter siniestro del doble; para Freud, este carácter se debe a que «el *doble* es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas» (1991: 25). Es algo que regresa del pasado, de los tiempos primitivos, y, con el regreso, un regreso inesperado, se llena de siniestralidad. Porque toda repetición involuntaria suscita —según Freud— la sensación de lo siniestro. Lo angustioso es siempre algo reprimido que retorna inesperadamente, de acuerdo con la tesis freudiana. De modo que lo siniestro no es algo nuevo, sino algo viejo que regresa. Algo conocido, familiar, que vuelve tras un período de represión durante el cual fue convertido en algo extraño. Así, de nuevo Freud recuerda la observación de Schelling: «lo siniestro sería algo que, debiendo ser ocultado, se ha manifestado» (1991: 28). Y la aplica a todo lo relacionado con la muerte, con los cadáveres, con los espíritus y los fantasmas: todo esto —que se resume en el temor ante los muertos— es considerado siniestro porque emite a un miedo primitivo del que no nos hemos liberado nunca por completo y, cada cierto tiempo, regresa. Cualquier cosa que evoque ese temor resulta entonces siniestra. Con ella regresa una antigua creencia: la de que «los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia» (1991: 28). Freud ha dejado ya claro que, para que algo del pasado regrese como siniestro, tiene que haberse producido antes una represión, y en este tema del temor a la muerte la represión se produce cuando la gente que se considera culta se autoimpone la razonable convicción de que es imposible que los muertos regresen en forma de espíritus. Así, el efecto que provocan los muertos deja de ser de temor y pasa a ser la piedad, la pena. Ahí está la represión: se ha querido controlar, esconder la angustia primera frente a la muerte, pero no se ha conseguido del todo y por eso esa angustia puede aparecer. Y lo hace —ya ha mediado la represión— como algo siniestro.

Esta misma explicación se puede aplicar al efecto siniestro que causa la demencia o un ataque de epilepsia. Según Freud, todos sospechamos que unas fuerzas en nuestro interior escapan a nuestro control y cuando vemos que eso sucede erfectivamente en un loco o en un epiléptico experimentamos la sensación de lo siniestro porque inesperadamente regresa la sospecha que teníamos y que habíamos reprimido, alojándola en el inconsciente.

Lo mismo puede decirse de imágenes siniestras como cabezas cortadas, manos desprendidas del brazo, pies que danzan solos, etc.: según Freud, todas esas mutilaciones recuerdan el complejo de castración que sentimos en nuestra infancia y que en su momento reprimimos.

Freud incluso habla de ciertos hombres neuróticos para quienes los genitales femeninos resultan algo siniestro. Estos pacientes, al parecer, sienten lo que sienten porque los genitales femeninos les recuerdan «la puerta de entrada a una vieja morada»: el vientre de la madre. O sea, que en lugar de ser algo extraño, resulta ser algo que en otra época fue muy familiar y que retorna en forma de recuerdo. Lo que refuerza el argumento de Freud: lo siniestro procede de lo familiar, lo íntimo, que ha sido reprimido y regresa de la represión (1991: 30).

Tras estos planteamientos, Freud observa que lo que puede parecer siniestro en la vida real puede no parecerlo en la literatura. Así, propone distinguir entre «lo siniestro que se vivencia» y «lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias» (1991: 32).

Lo siniestro vivenciado es lo que, según Freud, se ajusta a sus conclusiones precedentes, es decir, lo que se refiere a cosas antiguamente familiares y luego reprimidas que regresan. En esta categoría entra lo siniestro que procede de complejos infantiles reprimidos y fantasías intrauterinas y también lo siniestro que procede de la omnipotencia del pensamiento (por ejemplo, la creencia de que lo que uno piensa se va a cumplir: pensar la muerte de alguien, o la propia muerte, o cualquier otro hecho), lo siniestro que procede de las fuerzas ocultas, lo siniestro que procede del retorno de los muertos, etc. En el caso de los complejos infantiles o de las fantasías intrauterinas, se produce la represión de un contenido psíquico que luego retorna. En los otros casos citados, lo que regresa y había sido reprimido (superado) no es un contenido psíquico, sino antiguas creencias que sobreviven en nosotros y se mantienen al acecho, a la espera de que algo les permita reaparecer. Así lo explica Freud: «lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación» (1991: 33).

Sin embargo, lo siniestro en la ficción (en la obra literaria) requiere, según Freud, un examen por separado. Primero porque su variedad es mayor que en el caso de lo siniestro vivencial. Y, sobre todo, porque no se da un requisito básico que sí se da en lo vivido como siniestro: que se llegue a dudar de si lo increíble superado no podría ser posible en la realidad. Esta condición queda anulada en el mundo de la ficción porque el mundo ficcional puede alejarse considerablemente de la realidad y, entonces, todo lo que en él sucede escapa a la prueba de realidad. Allí pueden aparecer seres sobrenaturales, demonios, espíritus, etc., y no causar ningún efecto siniestro porque lo único que hacen es marcar las convenciones de una realidad poética. Otra cosa distinta sucede si el poeta decide situarse en el terreno de la realidad común, ajustarse a las leyes de la realidad y no a las que él mismo inventa. Entonces sí que lo siniestro puede aparecer porque se da en las mismas condiciones que en la vida. Incluso sucede que «el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás acaecería en la realidad» (Freud, 1991: 34). Además puede utilizar recursos como el de «dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto» (1991: 34). Y ahí sigue cumpliéndose lo que dice Freud acerca de que «la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real» (1991: 34). Aunque esas nuevas posibilidades se dan en lo siniestro que procede de lo superado (de creencias primitivas superadas) y no en lo siniestro que procede de complejos reprimidos, pues este segundo caso resulta prácticamente idéntico en la poesía y en la vida real.

En resumen, puede decirse que, con lo siniestro, Freud se refiere a ciertas situaciones y elementos inquietantes, como son la realización inmediata de deseos, la aparición de fantasmas y otras cuestiones relacionadas con el animismo, la magia y los encantamientos, cuestiones que desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad (Paraíso, 1995: 116). Harold Bloom relacionó la categoría de lo siniestro con otra mucho más célebre en el ámbito de la estética: la sublimidad. Lo hizo en 1981, en su obra *Freud and the Poetic Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity*.

En esencia, son éstas las principales ideas que configuran la obra de Freud, ideas que pronto interesaron a Eugen Bleuler, que contagió este interés a su discípulo Carl Gustav Jung, quien acabó siendo el seguidor más destacado del creador del psicoanálisis. Jung se entrevistó con Freud en 1907 y mantuvieron desde entonces una intensa relación intelectual, hasta el punto de que, para Freud, Jung era su sucesor natural, su heredero (Paraíso, 1985: 36). Sin embargo, en 1913 el discípulo predilecto se apartó del maestro debido a ciertas discrepancias doctrinales. Sobre todo debido a las reservas que suscitaba en Jung la teoría freu-

diana del origen sexual de las neurosis. El discípulo no estaba dispuesto a admitir que todas las neurosis estuvieran provocadas por la represión sexual o por ciertos traumas sexuales. Aun así, Jung siguió utilizando el psicoanálisis, aunque él prefería hablar de psicología analítica o de psicología compleja. Pero su interés fue desviándose cada vez más hacia el ámbito de la antropología, de las religiones comparadas, de las tradiciones, etc. El método seguido en sus investigaciones era el de la *asociación de ideas* (ya antes utilizado por sus dos maestros: Bleuler y Freud), que consistía en presentar al sujeto una lista formada por varias palabras clave y pedirle que se pronunciara sobre ellas, que dijera lo más rápidamente posible qué le suscitaban. Jung tenía en cuenta todos los detalles: el tiempo que había tardado el paciente en reaccionar, las asociaciones que establecía, los silencios, los malentendidos, las risas, los tartamudeos, etc. Analizando todos estos indicios, descubría Jung los complejos afectivos, los contenidos inconscientes que obstaculizan las respuestas.

El concepto más conocido de la psicología de Jung es, sin duda, el del *inconsciente colectivo*, claramente relacionado con los estudios antropológicos sobre el mito y sobre rituales primitivos. Con este concepto, Jung hace alusión a una especie de depósito constituido por toda la experiencia ancestral de la humanidad, experiencia acumulada que inconscientemente afecta a todos los individuos y que, en cierto modo, los determina. El inconsciente colectivo puede ser visto como depósito inagotable de conocimientos, pero también como fuente de problemas. Si el inconsciente individual postulado por Freud contiene los elementos olvidados y los reprimidos por el sujeto, el inconsciente colectivo de Jung va más allá y contiene «el fondo común de la Humanidad» (Paraíso, 1995: 39). Pero Jung no deja de hablar del inconsciente individual; lo hace, por ejemplo, al referirse a los complejos. Para él, el complejo remite a una experiencia personal de tipo traumático o emocional que se sitúa en el inconsciente individual y que está en última instancia relacionado con el inconsciente colectivo. El método de la asociación de ideas permitía a Jung sacar a la luz algunos complejos; pero éstos podían manifestarse también en los sueños. Este último caso lleva a Jung a hablar de los *arquetipos*: «*motivos* que se repiten y con significación casi idéntica tanto en sueños y fantasías individuales como en la mitología y el folclore de pueblos diversos» (Paraíso, 1995: 41). Los arquetipos están, pues, relacionados sobre todo con el inconsciente colectivo. Son, de hecho, lo que de la experiencia común de la humanidad se filtra en el inconsciente individual de un sujeto. Tienen un carácter universal antropológico. Como dice Isabel Paraíso, su «huella permanece en cada cerebro individual» (1995: 42). En los sueños se manifiestan normalmente en forma de símbolos. Los hombres primitivos organizaban sus tabúes y sus creencias alrededor de ciertos arquetipos que de algún modo marcan ya a toda la humanidad, y aunque el hombre moderno cree que vive al margen de ellos, lo cierto es que siguen marcándolo, según Jung. Los dioses y demonios no desaparecen; sólo cambian de nombre.

Un tercer autor que merece ser destacado en el análisis de las relaciones entre literatura y psicología es el francés Jacques Lacan (1901-1981), pensador de gran influencia en la teoría literaria de los años sesenta y ochenta, y que, en gran medida, recuerda el modo de proceder de otro pensador francés: Jacques Derrida. De hecho, como señala Isabel Paraíso, «podríamos decir que Lacan "destruye" el Psicoanálisis freudiano —que siempre es su punto de referencia— y "construye" sobre esa destrucción: "(de)construye"» (1995: 45).

Según Eagleton, «la obra de Lacan es un intento notablemente original de "reescribir" la teoría freudiana en formas que interesan a quienes estudian las cuestiones relativas al sujeto humano, su lugar en la sociedad y, sobre todo, sus relaciones con el lenguaje» (1993: 196).

Resulta bastante difícil sistematizar el pensamiento de Lacan y reducirlo a conceptos precisos porque su lenguaje es sumamente connotativo, invita a la sugerencia, compromete

a la imaginación. Y es que en su obra, los significantes no mantienen una relación estable con los significados, sino que las palabras significan cosas distintas según el contexto en el que son utilizadas.

Para Lacan, el psicoanálisis comprende tres órdenes básicos: el *simbólico* —que estudia los fenómenos considerando que están estructurados como lenguaje y que, en una segunda acepción, «designa el hecho de que la curación se basa en el carácter fundacional de la palabra»—, el *imaginario* —«marcado por la relación prevalente de la imagen de lo semejante en el yo»—, y el *real* —que «designa el conjunto de fenómenos exteriores a la simbolización del sujeto»— (Paraíso, 1995: 45).

Planteándose el funcionamiento del inconsciente —algo que puede hacerse de manera privilegiada analizando los sueños— Lacan observa, siguiendo a Freud, que la censura (o conciencia vigilante) actúa siempre transformando los deseos inconscientes en símbolos de difícil interpretación. Los sueños, por ejemplo, pasan a ser entonces textos símbólicos a veces considerablemente oscuros. El inconsciente condensa varias significaciones en una sola imagen, o bien traslada (desplaza) el significado o el interés de un objeto a otro para que queden de algún modo asociados, etc. Condensación y desplazamiento son, según Freud, los dos grandes mecanismos desfiguradores del sueño: ambos procesos convierten un contenido latente, inconsciente y censurado, en contenido manifiesto aceptable para el *yo*. Esta manera de actuar se corresponde con el mecanismo de dos figuras retóricas que, según Jakobson, están en la base del lenguaje humano: la metáfora (que condensa y une significados) y la metonimia (que traslada significados). A partir de esta apreciación, Jaques Lacan deduce que el inconsciente está estructurado como el lenguaje y, desde esta idea central, trata de mostrar que el ser humano se inserta en un orden preestablecido y de naturaleza simbólica, un orden, pues, semejante al del sistema de la lengua. Una ley fundamenta este orden: la ley paterna. El *padre simbólico* (concepto que no debe ser confundido con el de *padre real*) es el que promulga la ley. Es, pues, un símbolo de la autoridad. Para Lacan, este símbolo puede ser a veces omitido (forcluido, dice él) y entonces no se produce la triangulación completa madre-padre-niño. Al omitirse el *nombre-del-padre* (otro concepto lacaniano), la madre muestra su deseo de mantener una relación exclusiva con su hijo. Pero al impedir el acceso al padre, evita que el niño pueda resolver el complejo de Edipo, lo que le supone un serio problema para moverse por el mundo real, pues puede ser el origen de la *psicosis*. La terapia de Lacan consiste precisamente en ir en busca de lo que ha sido omitido (forcluido), para que se complete lo que permanece incompleto.

Lacan habla también de la *fase del espejo* para referirse a un fenómeno que tiene lugar entre los seis y dieciocho meses de la vida del niño: éste edifica su yo sobre la imagen de su semejante, del otro («Yo es Otro», dirá Lacan). Antes de coordinar los movimientos de su cuerpo, el bebé anticipa imaginativamente el dominio corporal al ver ese dominio en los otros, lo que supone una unión perfecta entre lo interior y lo exterior (Paraíso, 1995: 49). De este modo, a través de la identificación con lo que resulta semejante, progresivamente va formándose el *yo*, el *ego*, como individualidad unitaria (Eagleton, 1993: 197). Es como si el bebé se mirara en un espejo: la imagen reflejada le mostraría cómo es, aunque en realidad la imagen no es él, sino otra cosa. Es lo otro, lo otro semejante a partir de lo cual puede formarse el *yo*. El niño que se contempla en el espejo es como un *significante* y la imagen su *significado*. Están tan unidos como en cualquier signo. Aquí se aprecia bien cómo Lacan describe los fenómenos psicológicos como si hablara del lenguaje (Eagleton, 1993: 198). Precisamente, igual que un signo sólo tiene significado porque se diferencia de otros signos, el niño —según Lacan— va comprendiendo que su identidad como sujeto está constituida por sus relaciones de diferencia y semejanza con los otros sujetos que lo rodean. Así, entra en el «orden simbólico» con éxito. Este orden simbólico hace referencia a «la estructura preexis-

tente de los papeles sociales y sexuales y de las relaciones que constituyen a la familia y a la sociedad» (Eagleton, 1993: 199).

14.2. Psicoanálisis y literatura

Para algunos autores, la influencia del psicoanálisis en el campo de lo literario ha sido tan decisiva que incluso ha llegado a alterar la manera de leer las obras literarias. Incluso se dice que las técnicas de interpretación psicoanalítica ayudan a la mejor comprensión del texto literario y que suponen también una gran ayuda para la teoría y la crítica literarias. Aunque también se recuerda que la literatura ha sido una de las principales fuentes de interpretación del psicoanálisis (Wahnón Bensusan, 1991: 153). En cualquier caso, es obvia la relación entre teoría psicoanalítica y literatura. Ciertamente, el hecho de que la obra de Freud esté impregnada de cultura germánica hace que el psicoanálisis mantenga estrechos lazos con la literatura romántica del siglo XIX, en la que, como se sabe, el elemento irracional resulta decisivo. Además, autores románticos como Tieck y Schopenhauer defendieron antes que Freud el origen sexual del arte. Y notoriamente cercana a la concepción freudiana de los impulsos perversos y autodestructivos se encuentra la fascinación de autores como Baudelaire, Shelley o Poe por lo siniestro. Del mismo modo, puede decirse que la importancia del tema del sueño en los románticos encuentra su culminación en la obra de Freud. Por otra parte, para comprender muchos fenómenos literarios del siglo XX el psicoanálisis resulta determinante. Basta pensar en la «escritura automática» del Surrealismo y en ciertas técnicas narrativas como el fluido de conciencia, recursos, ambos, basados en la técnica terapéutica de la asociación libre de ideas y, por tanto, en un claro intento de permitir que el inconsciente aflore directamente.

Según Carlos Castilla del Pino, la incidencia del psicoanálisis en la literatura se ha centrado en cuatro aspectos básicos (Castilla del Pino, 1994: 297):

1. La dilucidación del proceso de creación.
2. La significación del texto, es decir, de la obra, en tanto biografía «profunda» —oculta, inconsciente— del autor.
3. Las significaciones y metasignificaciones —es decir, sobre la simbólica— del contenido del texto referidos a problemas genéricos del ser humano.
4. La relación del tema del texto para el lector, incluido el hecho del goce estético.

Tras enumerar estos cuatro aspectos, Castilla del Pino añade una justificación para que se reconozca el interés que los puntos citados pueden tener para el ámbito de lo literario. Así, escribe:

> El discurso literario es un «objeto» que alguien aporta a la realidad empírica en donde están los presumibles lectores del mismo. Y es un «objeto», en efecto, por cuanto la obra, como resultado de la creación/elaboración queda objetivada y-pasa a ser componente del mundo empírico, y además estable, y, además, autor y lector mantienen una relación singular con la obra, lo que se denomina *relación objetal*, o sea, relaciones objeto/sujeto, en la que ambos quedan involucrados no sólo como sujetos cognitivos sino también como sujetos desiderativos. Las relaciones con los personajes del autor y del lector conllevan procesos de identificación positiva, negativa o ambivalente [...]. De otra forma: autor y lector se involucran como sujetos en su totalidad, en sus formalizaciones lógicas conscientes y en las alógicas del inconsciente al establecer relaciones de y con el objeto (1994: 299).

Dentro de la línea crítica freudiana destacan, además de Charles Mouron, los representantes de la denominada crítica temática, entre quienes cabe destacar a Georges Poulet, a Jean Starobinski, a Jean-Pierre Richard, a Jean-Paul Weber (que fue quien primero habló de «crítica temática») y, en cierto modo, también a Roland Barthes (Paraíso, 1995: 145). Este tipo de crítica se preocupa fundamentalmente por hallar el «tema» o «red organizada de obsesiones» que es central en la obra de un autor. En última instancia, se cree que cada autor tiene un tema único relacionado con algún acontecimiento olvidado que vivió en su infancia.

En cuanto a la línea crítica junguiana, hay que destacar sobre todo al suizo Charles Baudouin, a los franceses Gaston Bachelard y Gilbert Durand —máximos exponentes de la llamada «poética del imaginario»—, y al canadiense Northrop Frye, destacado representante del *Myth Criticism*, corriente basada en la creencia de que existen unos universales literarios (los mitos) en la base de toda obra concreta.

14.3. Sobre la creación y la recepción literarias

Freud relaciona la creatividad artística con la realización de deseos inconscientes y con la compensación de frustraciones internas, y estudia los mecanismos de la creatividad poniéndolos en relación con los mecanismos que actúan en los sueños y en los síntomas psiconeuróticos. En este punto es importante el concepto de la *sublimación*, que es, como se ha visto ya, uno de los mecanismos de defensa de que dispone el *yo*. La sublimación permite estudiar ciertas actividades humanas aparentemente desligadas de la sexualidad pero cuyo origen se encuentra justo en la pulsión sexual. Lo que la sublimación hace es transformar la pulsión sexual en una fuerza no sexual que se orienta hacia actividades humanas elevadas, socialmente muy estimables, como son la actividad artística y la investigación intelectual. Dado que, para Freud, nuestra cultura descansa totalmente en la coerción de los instintos, los sexuales son desviados a veces hacia actividades de otra naturaleza, aunque conservando toda su intensidad. En este desvío consiste precisamente la sublimación, mecanismo de defensa al que, según Freud, se deben algunos de los más importantes aportes culturales. Lo que en definitiva viene a decir Freud es que una manera de hacer frente a los deseos que no podemos realizar porque el *principio de placer* entra en conflicto con el *principio de realidad* consiste en sublimarlos, es decir, «orientarlos hacia un fin de mayor valor social» (Eagleton, 1993: 183).

Dentro de la teoría literaria psicoanalítica, el concepto de *fantasía* —entendido como la realización imaginaria y deformada de un deseo del sujeto— desempeña un importante papel. Precisamente uno de los ensayos más conocidos de Freud se titula «El poeta y la fantasía» (1908). En este trabajo, se refiere Freud a la viva curiosidad que han sentido y sienten los profanos de la literatura por saber de dónde extrae el poeta el material para sus obras y cómo consigue conmover al lector. La curiosidad aumenta, dice Freud, si se tiene en cuenta que a menudo el poeta no puede o no sabe responder satisfactoriamente a esta cuestión. Para resolver este enigma, Freud busca alguna otra actividad del ser humano que sea de algún modo afín a la de la composición poética y la encuentra en el juego del niño y en la fantasía del adulto: «¿No habremos de buscar ya en el niño las primeras huellas de la actividad poética?», se pregunta (1972: 10). En ambos casos —en el juego infantil y en la fantasía o sueño diurno— se está ante un mundo separado del real y controlado por el sujeto. En el caso del niño es muy evidente, y sobre el adulto dice Freud: «Así también, cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales y, en lugar de jugar, fantasea» (1972: 11). Y esto es justo lo que hace también un poeta: inventa un mundo distinto al real, fantasea. Se entra así en el dominio de la ficcionalidad, que

el psicoanálisis contempla bajo el concepto de *ilusión* (Paraíso, 1995: 71). Equiparados el juego infantil y la creación literaria por ser dos maneras de eludir la realidad, Freud aclara que en el segundo caso se está ante una forma *seria* de eludir lo real, pues «la antítesis del juego no es la gravedad, sino la realidad» (Freud, 1972: 10).

El poeta es un adulto que fantasea, pero no como la mayoría de los adultos, sino de un modo distinto. La fantasía del adulto suele ser secreta porque oculta a menudo deseos inconfesables, de tipo ambicioso o erótico (y además todo adulto se siente algo culpable —y hasta se avergüenza— al fantasear porque sabe que lo que no es eso lo que se corresponde con su edad), mientras que el poeta es un ser que comunica a los demás sus fantasías, que las hace públicas. Y lo que es más sorprendente aún: consigue así la aprobación social. Está claro que, para Freud, las fantasías son la materia de la producción artística, aunque alejadas de su fuente pulsional, pues para que se conviertan en arte tienen que ser transformadas hasta encubrir su verdadero origen, ese deseo personal inconfesable. La transformación es llevada a cabo de acuerdo con las normas estéticas de cada momento concreto. Y el resultado final tiene que ver entonces con el simbolismo, pues el deseo inconsciente (o el conflicto personal) pasa a ser representado indirectamente, de forma simbólica. Y si hay simbolismo, quiere decir que existe un contenido manifiesto y otro latente vinculado al campo del inconsciente. De manera que, en una obra literaria, algo se expresa abiertamente y algo se enmascara: dos significados, pues, se solapan. Esto lleva a pensar que el mecanismo psicológico básico en literatura es el *retorno de lo reprimido*, proceso mediante el cual los elementos que han sido suprimidos de la conciencia por la represión tienden a reaparecer, algo que puede ocurrir debido a que no habían desaparecido completamente, sino que permanecían de forma latente en el inconsciente. Pero como la censura actúa constantemente, estos elementos reprimidos no podrán reaparecer en su forma propia, sino de manera deformada, es decir: deformados por los mecanismos de defensa hasta ser irreconocibles por la consciencia. A esto lo llama Freud «formación de compromiso», pues con este proceso se consigue tanto satisfacer el deseo inconsciente como las exigencias de las defensas (Paraíso, 1995: 75). Entre las principales manifestaciones de la formación de compromiso se cuentan el sueño, el síntoma y la obra literaria. Con estos planteamientos, lo que está claro es que, para Freud, los contenidos inconscientes intentan constantemente aflorar, emerger a la consciencia por distintos caminos. Y el del arte es uno de ellos. En «El interés del Psicoanálisis para la Estética» (1913) asegura precisamente Freud que el arte es un campo intermedio entre el mundo de la realidad y el de la fantasía. El primero niega el cumplimiento de ciertos deseos, mientras que el segundo facilita su satisfacción (Castilla del Pino, 1994: 306). Como se ve, Freud, no sólo se plantea la naturaleza del arte, sino también su finalidad, su *para qué*. A través de la obra, el poeta consigue satisfacer sus deseos inconscientes. Se comporta como el niño en su juego: crea un mundo a su medida y proyecta en él sus sueños. Y como el niño, el poeta, a diferencia de lo que le ocurre a un neurótico, conoce el camino de regreso a la realidad. Tiene el control de su fantasía. El mundo que inventa está separado de la realidad, pero no totalmente desconectado de ella. En definitiva, lo que sucede en él es lo que el poeta querría que «realmente» sucediera. De ahí que para la crítica literaria psicoanalítica el texto sea un síntoma, no sólo de los accidentes biográfico-empíricos del autor, sino sobre todo de su mundo interno: de sus deseos, de sus fantasías, de sus sentimientos, «todos ellos —como asegura Castilla del Pino— objetos imaginarios, mentales en última instancia, pero no menos reales por cuanto condicionan la conducta externa y determinan (motivan) los vectores más relevantes de ella, como por ejemplo el texto literario» (1994: 312).

Esta concepción de la creación literaria hace que, para las teorías psicoanalíticas, el sentido que inconscientemente ha transmitido un autor en su obra se convierta en el principal objeto de interés (Wahnón Bensusan, 1991: 154). Aunque interpretar el inconsciente del au-

tor a partir del texto literario, que es lo que hace la psicobiografía, ha sido visto a menudo como una cuestión polémica. Escribe Carlos Castilla del Pino al respecto:

> Los riesgos que entraña esta tarea son grandes, y de no plantearse el problema con rigor, junto a dejar paso a cualquier interpretación indisciplinada y silvestre, contribuye al desprestigio de teoría y método (1994: 310).

De hecho, dentro de la misma crítica psicoanalítica se intentó, sobre todo en la década de los sesenta y por influjo de las corrientes inmanentistas que dominaban la crítica y la teoría literarias entonces, dar un carácter más científico al análisis de las obras literarias, con lo que surgió la Psicocrítica, una escuela que, como ha señalado Sultana Wahnón Bensusan, con Charles Mauron a la cabeza, «propuso las dos reglas de oro para lograr ese monstruo bicéfalo que sería una *interpretación científica*: en primer lugar, la de centrarse en el texto sin acudir a nada exterior a él —inmanentismo—; en segundo lugar, la de utilizar un *método* para interpretar que, por su carácter científico —metodológico— diese garantías de objetividad a la interpretación» (1991: 155). Charles Mauron aseguraba que sus conclusiones eran el resultado de haber interrogado al texto. Él buscaba ideas involuntarias escondidas bajo la estructura textual. Así, se alejaba de los instrumentos del psicoanálisis y se acercaba a la crítica literaria (Gómez Redondo, 1996: 301). La Psicocrítica suele trabajar con varios textos de un mismo autor en busca de ideas obsesivas y de los motivos inconscientes que lo han llevado a la creación literaria. Es obvio el intento de desmarcarse de la excesiva subjetividad de otros planteamientos psicoanalíticos para otorgar a la investigación un aire «positivista» (Gómez Redondo, 1996: 302).

De todos modos, hay que señalar que la crítica psicoanalítica es siempre psicoanálisis del autor, aunque el texto sea el principal punto de partida de la investigación y se conciba como el conjunto de síntomas que permiten llegar hasta el inconsciente de su creador. En psicoanálisis, es siempre el sujeto (o su aparato psíquico, si se prefiere) el objeto de conocimiento. Como advierte Sultana Wahnón, «un psicoanálisis que no quisiera acceder al sujeto perdería todo sentido y razón de ser» (1991: 156). Aunque conviene aclarar que, a diferencia de lo que ocurre con la práctica psicoanalítica médica, la crítica literaria psicoanalítica no tiene como objetivo el alivio del sufrimiento del sujeto que comunica sus dramas íntimos, sino, en todo caso, ayudar al lector a comprenderse mejor a sí mismo a través de la comprensión de un sujeto que es su semejante (Wahnón Bensusan, 1991: 156). Con lo que se entra en el ámbito de la recepción literaria, pocas veces atendido en la investigación psicoanalítica pese a haber sido tratado ya por Freud al observar que «determinados temas poseen siempre, en toda época, una resonancia emocional para el lector o para el espectador» y que unas mismas obras recibían lecturas distintas dependiendo de cada lector concreto y de la época histórica en que se llevaba a cabo la lectura (Castilla del Pino, 1994: 301). Con estas observaciones, ya no es sólo el polo de la creación el que reviste interés: importa tanto conocer las necesidades internas que llevan al escritor a escribir como las que llevan al lector a leer. O lo que es prácticamente lo mismo: interesa saber por qué el escritor escribe lo que escribe y por qué el lector lee lo que lee y por qué experimenta un efecto determinado durante la lectura. Y es que, según Freud, por medio de la obra literaria el inconsciente del escritor comunica con el del lector. Éste, al leer, «reconoce sus propias fantasías en las expresadas por el autor, y logra así una descarga emocional y una liberación de sus tensiones internas» (Paraíso, 1995: 124). Y no tiene que sentirse avergonzado por nada, dado que es otro —el poeta— quien expresa fantasías.

En el estudio de los efectos que la literatura provoca en el lector o espectador, Freud recupera el concepto aristotélico de la *catarsis* y afirma que el placer estético está relacionado con una liberación de tensiones y con su consiguiente alivio. Pero la catarsis sólo se produce

si antes se ha producido la identificación del lector o espectador con algún personaje de la obra. Cuando esta identificación se produce, el lector o espectador llega a sentir lo que siente el personaje, vive y sufre con él. Pero, en definitiva, sabe que es a otro, al personaje, a quien le suceden las cosas y, por tanto, su seguridad personal no resulta amenazada (Paraíso, 1995: 126).

15. **Crítica feminista**

En los años sesenta, surge el feminismo como una importante fuerza política en el mundo occidental. Empiezan a formarse los primeros grupos de liberación de la mujer y, poco a poco, las reivindicaciones feministas entran en el ámbito de la teoría y de la crítica literarias. Las dos corrientes principales de la crítica feminista son la anglo-americana y la francesa. En ambos casos queda claro que el objetivo principal de las teorías feministas ha sido siempre un objetivo político: «tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas» (Moi, 1999: 10). Se trata de defender a las mujeres contrarrestando la opresión machista que las somete. La lucha está orientada, pues, hacia un cambio político y social. Ésta es la máxima prioridad, aunque luego la acción política se extienda al dominio de la cultura. Y ahí se advierte el problema principal: saber combinar el compromiso político con una crítica literaria de calidad. El equilibrio, a veces no es fácil de mantener.

Precisamente, el hecho de que, en el feminismo, el énfasis se haya puesto sobre todo en cuestiones políticas ha provocado la frecuente identificación de las mujeres con otros grupos oprimidos, como los negros o la clase obrera. Aunque ya Simone de Beauvoir corrigió este error al recordar que «a diferencia de los negros, las mujeres no son una minoría y, a diferencia del proletariado, no son un producto de la historia» (Selden, 1993: 157). De todos modos, lo cierto es que el rechazo de la representación del otro desde una centralidad que se presenta a sí misma como hegemónica y legítima, así las prácticas de dominación e imposición ha hecho coincidir al feminismo con el postcolonialismo.

En las vertientes más radicales del feminismo se corre el riesgo, como ha advertido Raman Selden, «de ir a parar, por un camino diferente, a la misma posición que la ocupada por los machistas» (1993: 154-155). Y ese mismo riesgo se corre cuando se insiste continuamente en que sólo una mujer puede hablar de mujeres y, por tanto, escribir sobre ellas. En cualquier caso, es evidente que el convencimiento de que existen profundas diferencias entre hombres y mujeres en la manera de pensar y de sentir ha sido determinante para el desarrollo de gran parte de la crítica feminista. El estudio de la representación de las diferencias entre hombre y mujer en la literatura escrita por mujeres recibe el nombre de «ginocrítica». Pero no todo se reduce a esto, pues según Julia Kristeva, existen tres posiciones fundamentales dentro del feminismo (en Moi, 1999: 26): feminismo liberal (busca la igualdad de derechos entre hombres y mujeres), feminismo radical (pone todo el énfasis en la diferencia entre hombres y mujeres para acabar exaltando la feminidad) y negación de la dicotomía masculino/femenino como oposición entre dos entidades rivales.

De todos modos, las teorías feministas que parecen estar más bien encaminadas son aquellas que suponen, para decirlo con Celia Amorós, una «apelación al *buen sentido* de la humanidad» (1997: 377).

15.1. Crítica feminista angloamericana

Ciertas obras se han convertido en textos clásicos dentro de la crítica feminista, entre las que sin duda destacan: *Una habitación propia* (1927), de Virginia Woolf; *El segundo sexo*

(1949), de Simone de Beauvoir; *The Troublesome Helpmate* (1966), de Katharine M. Rogers; *Thinking about Women* (1968), de Mary Ellmann; y *Sexual Politics* (1969), de Kate Millet. Merece la pena detenerse en la última de estas obras, la de Millet, pues el impacto que causó su aparición la convierte en «*madre* y precursora de todos los trabajos posteriores de la crítica feminista de la tradición angloamericana» (Moi, 1999: 38).

Millet utiliza ya el concepto de «patriarcado» (gobierno del padre) para describir «la causa de la opresión de las mujeres» (Selden, 1993: 156). Lo primero que hay que destacar es que esta obra se enfrentaba a la posición dominante de la crítica literaria del momento, que era la representada por el *New Criticism*. Y se enfrentaba a esta tendencia sobre todo al defender que era absolutamente necesario atender a los contextos sociales y culturales para poder entender auténticamente una obra literaria. Sostenía esta necesidad para poder sacar a la luz las premisas subyacentes en la obra. En la base de esta defensa está sin duda la doctrina de Freud. Y es que, para algunos sectores de la crítica feminista, el psicoanálisis freudiano supone una base teórica importante. Aunque —también hay que decirlo— para otros sectores las ideas de Freud resultan nefastas y ofensivas para la mujer. Sobre todo sus ideas acerca de la «envidia del pene» y el «complejo de castración». De todos modos, algunas feministas creen que cuando Freud habla del pene o del falo en sus teorías lo hace con un significado simbólico, y no biológico: se refiere al poder (Selden, 1993: 167). Lo importante ahora, en cualquier caso, es que Freud presenta al sujeto humano como una entidad compleja formada por el consciente y el inconsciente. Así, la personalidad, el *yo*, es el resultado de una multiplicidad de estructuras que se entrecruzan, pues desde el inconsciente, ciertos deseos, instintos, miedos, fobias, y también una serie de factores sociales (políticos e ideológicos) ejercen presión sobre los pensamientos y las acciones del sujeto. Aplicada esta idea a la creación literaria, se entiende que la obra acusa todos estos influjos inconscientes que pesan sobre el autor y que, por tanto, a partir de un análisis pormenorizado del texto, esos influjos pueden llegar a ser conocidos. Precisamente, Kate Millet rechazaba la jerarquía tradicional que somete el lector al texto y reclama el derecho de los lectores a buscar significados escondidos en la obra, desafiando así a la autoridad del autor (Moi, 1999: 38). Su libro trata de demostrar cómo en la vida cultural se desarrolla un proceso de *política sexual* en el que «el sexo dominante trata de mantener y ejercer su poder sobre el sexo débil» (Moi, 1999: 39-40). Se centra así en textos escritos por hombres que presumen de su supremacía sexual y la defienden. No será éste el camino que seguirá después la crítica feminista de los años setenta y ochenta, que preferirá centrarse en obras literarias escritas por mujeres.

Varias feministas, como es el caso de Mary Ellmann, se empeñan en demostrar que, aunque ya no vivimos en una época donde viejos estereotipos como el de que el hombre es fuerte y activo y la mujer débil y pasiva, estas ideas siguen influyendo en muchos aspectos de la vida humana, incluidas las actividades intelectuales. Así, por ejemplo, se piensa a menudo que los hombres escriben en un estilo autoritario, mientras que a las mujeres se les deja el lenguaje de la sensibilidad.

Una de las vertientes más fértiles de la crítica literaria feminista es la denominada «imágenes de la mujer», que surge de una obra colectiva aparecida en 1972: *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Todos los ensayos que configuran esta obra vinculan directamente la literatura a la vida con la idea de que se produzca un enriquecimiento personal en el lector. Es decir, se concibe la lectura como un acto de comunicación entre el autor y el lector. Y se considera que para que esta comunicación sea realmente eficaz es preciso conocer el mayor número posible de datos sobre la vida del escritor. Esta idea se extendía al ámbito de la crítica literaria y se consideraba indispensable tener información sobre el crítico para poder saber desde qué posición hablaba. Y es que, como dice la noruega Toril Moi, «uno de los principios básicos de la crítica feminista es que un análisis

no puede ser nunca neutral» (1999: 10). Es decir, para las teorías feministas, todo crítico tiene que ser honesto y asumir la responsabilidad de indicar claramente a los lectores cuál es su posición respecto de lo que va a decir. Y es que un presupuesto básico de la crítica feminista es que ninguna crítica es imparcial porque se habla siempre «desde una posición conformada por factores culturales, sociales, políticos y personales» (Moi, 1999: 55). Así, resulta necesario que el crítico ofrezca información sobre su vida para dejar bien clara su posición. En este punto, las críticas feministas olvidan un presupuesto básico de la teoría hermenéutica: nadie puede dar cuenta plenamente de su «horizonte de entendimiento» porque siempre habrá algunos prejuicios, algunas ideas básicas preconcebidas que escapen a su control. Estos prejuicios inconscientes condicionan la interpretación. Y no hay manera de controlarlos porque, como demostró el psicoanálisis, las motivaciones más fuertes de nuestra psique suelen ser aquellas que más rigurosamente han sido reprimidas. De modo que los prejuicios que pueden ser formulados de manera consciente, muy probablemente sean los menos determinantes.

Como advierte Jonathan Culler, «leer como una mujer es evitar leer como un hombre, identificar las defensas y distorsiones específicas de las lecturas masculinas y proveer correctivos» (1992: 53). Precisamente los ensayos de *Images of Women in Fiction* estudian la imagen de la mujer en la literatura desde el presupuesto básico de que esa imagen es una distorsión de la realidad. Se piensa que la literatura sólo ha ofrecido imágenes falsas de la mujer y que debería ofrecer una imagen real, centrándose en las preocupaciones reales de las mujeres y en sus comportamientos reales porque sólo así se consigue que la literatura sirva para la vida enriqueciendo a los lectores. Esta defensa del realismo que lleva a cabo la crítica feminista angloamericana de principios de los setenta entra en franca colisión con las tendencias experimentadoras, preocupadas mucho más por los aspectos formales que por ofrecer un contenido que refleje la realidad. De ahí que las feministas se mostraran hostiles frente a toda manifestación literaria de carácter no realista. Pero a la vez caían en una contradicción. Pues, por una parte, defendían un realismo a ultranza y, por otra, postulaban la representación de papeles femeninos ejemplares, mujeres fuertes, impresionantes. Este último aspecto chocaba con el principio de autenticidad, ya que era obvio que había mujeres débiles que dependían por completo de sus maridos y se sometían totalmente a ellos.

Es fácil criticar hoy este tipo de crítica feminista del movimiento «Images of Women», pero hay que saber reconocerle también su mérito, como hace Toril Moi:

> Para una generación educada en el discurso esteticista y ahistórico de la Nueva Crítica, la insistencia de las feministas en la naturaleza política de cualquier discurso crítico, y su deseo de que se tomen en cuenta los factores históricos y sociológicos, ha debido parecer tanto innovador como excitante; en gran medida, éstas son las cualidades que las críticas feministas actuales se esfuerzan en conservar (1999: 60).

El modelo de crítica «Imágenes de la mujer», que se centraba en el estudio de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos, fue perdiendo fuerza y hacia 1975 la crítica feminista empezó a centrarse en obras escritas por mujeres. Estas obras eran vistas como un grupo aparte. De hecho, ésta fue la tendencia dominante dentro de la crítica feminista angloamericana. A finales de los setenta aparecieron tres importantes estudios ya dentro de esta línea investigadora: *Literary Women* (1976), de Ellen Moers; *A Literature of Their Own* (1977), de Elaine Showalter; y *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Estas tres obras se han convertido en verdaderos clásicos dentro de la crítica feminista. En ellas queda claro que es la sociedad, y no la biología (como pensaban las seguidoras del modelo «Images of Women»), lo que conforma una percepción literaria del mun-

do propia de las mujeres. Valdrá la pena detenerse al menos en una de estas obras, *The Madwoman in the Attic* (La loca del desván), para conocer más de cerca la orientación seguida por esta tendencia que acabaría imponiéndose en la crítica feminista.

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar llevan a cabo un minucioso estudio sobre las principales escritoras del siglo XIX: Jane Austen, Mary Shelley, las hermanas Brönte (Charlotte y Emily), George Elliot, Elisabeth Barret Browning, Christina Rossetti y Emily Dickinson. El objetivo último perseguido es la elaboración de una teoría sobre la creatividad literaria femenina. Empiezan recordando una situación clave para entender sus argumentos:

> Así pues, en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene. Más aún, el poder de su pluma, como el poder de su pene, no es sólo la capacidad para generar vida, sino el poder de crear una posteridad a la cual reclama su derecho [...] (Gilbert/Gubar, 1998: 21).

Ante esta situación, Sandra Gilbert y Susan Gubar se preguntan:

> Porque ¿qué pasa si ese Autor cósmico orgullosamente masculino es el único modelo legítimo para todos los autores terrenales? O, peor aún, ¿qué pasa si el poder generativo masculino no es sólo el único poder legítimo, sino el único poder que existe? (1998: 22).

Y ellas mismas ofrecen la respuesta: lo que ocurre es que esta situación produce «una enorme ansiedad en generaciones de mujeres que fueron lo bastante *presuntuosas*» como para atreverse a «probar la pluma» (1998: 22). En definitiva, Gilbert y Gubar demuestran cómo la ideología machista dominante en el siglo XIX concibe la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina y llaman la atención entonces sobre las dificultades que encuentran las mujeres que quieren escribir en esas circunstancias. Son mujeres que tienen que conformarse con las imágenes de la feminidad creadas por los hombres porque a ellas se les niega el derecho a crear sus propias imágenes. Escriben las autoras de *La loca del desván*:

> Puesto que tanto el patriarcado como sus textos subordinan y aprisionan a las mujeres, antes incluso de que puedan probar esa pluma de la que se las aparta con tanto rigor, deben escaparse de esos mismos textos masculinos que, al definirlas como «Ceros», les niegan la autonomía para formular alternativas a la autoridad que las ha aprisionado e impedido probar la pluma (1998: 28).

Desde la *donna angelicata* de los *stilnovistas* hasta la Margarita de Goethe y la mujer «ángel de la casa» de las novelas del XVIII y del XIX, la mujer ideal es vista como una criatura pasiva y dócil, sin una fuerte personalidad. Una criatura que —especialmente en el caso de la figura victoriana del ángel de la casa— no busca complacerse a sí misma, sino complacer a los demás y, sobre todo, a su marido. «Ya se convierta en un objeto de arte o en una santa —dicen Gilbert y Gubar— es la entrega de su yo —de su comodidad personal, sus deseos personales o ambos— el acto clave de la bella mujer-ángel, mientras que es precisamente este sacrificio el que la condena a la muerte y al cielo. Porque ser abnegada no es sólo ser noble, es estar muerta» (1998: 40). Así, la mujer-ángel «lleva una existencia póstuma en su propia vida» (Gilbert/Gubar, 1998: 40). Gilbert y Gubar señalan cómo además de estas mujeres ángeles existen las mujeres monstruo: aquellas que —como Salomé, Dalila, Medusa— quieren tener su propia personalidad y consiguen seducir a los hombres y robarles su energía creadora. Estas mujeres decididas, agresivas incluso, resultan para el hombre monstruosas precisamente por no ser femeninas (Gilbert/Gubar, 1998: 43). Y la literatura satírica del siglo XVIII se sirve con frecuencia del monstruo femenino y deviene literatura claramen-

te misógina. La influencia que tuvo esta imagen de la mujer monstruo en la sociedad explica, según Gilbert y Gubar, «por qué tantas mujeres reales han expresado aversión (o al menos ansiedad) durante tanto tiempo hacia sus cuerpos inexorablemente femeninos» (1998: 49). Así lo argumentan estas autoras:

> La «muerte» de una misma para convertirse en un objeto de arte: los recortes y acicalamientos, la locura del espejo y la preocupación por los olores y el envejecimiento, con el cabello que invariablemente es demasiado rizado o lacio, con los cuerpos demasiado delgados o gruesos, todo ello atestigua los esfuerzos que las mujeres tienen que realizar, no sólo para tratar de ser ángeles, sino para tratar de *no* convertirse en monstruos femeninos (1998: 49).

Por una parte, pues, está la idealización masculina de la mujer, y, por otra, el miedo del hombre a la feminidad. El ángel y el monstruo. Esta dualidad aparece enfrentada en el cuento de Grimm «La pequeña Blancanieves», donde encontramos —y hay que recordar que psicoanalistas como Freud y Jung observaron que «los mitos y los cuentos de hadas suelen expresar e imponer los axiomas de la cultura con mayor precisión que los textos literarios» (Gilbert/Guber, 1998: 51)— a una hermosa joven, pálida, buena, dulce, ingenua, frente a una malvada bruja. El ángel frente al monstruo. La dualidad que resume la imagen femenina que ha quedado arraigada en la tradición artística. Mirándose «en el espejo del texto literario inscrito por los hombres» —afirman Gilbert y Gubar—, la mujer vería al principio una especie de «máscara» que ocultaba la realidad pero, con el tiempo, terminaría viendo «a una prisionera enfurecida: ella misma» (1998: 30). Y las escritoras del siglo XIX que estudian Gilbert y Gubar se encontraron en la difícil situación de atreverse a tomar la pluma, es decir, a convertirse en autores, arriesgándose así a ser consideradas mujeres que se apartaban, equivocándose, de su modo natural de ser, mujeres sexuadas «contra toda lógica», o sea: monstruos femeninos (Gilbert/Gubar, 1998: 49). Monstruos femeninos que no contaban con referentes que los orientaran o a los que enfrentarse en la tradición literaria, que no tenían modelos ni precursores porque éstos pertenecían todos a la «autoridad literaria patriarcal». Esta difícil situación explica claramente por qué su literatura tenía que ser distinta a la hecha por los hombres, la única que la tradición les brindaba como modelo. Así destacan Gilbert y Gubar esta clara conexión:

> Así pues, la soledad de la artista, sus sentimientos de enajenación de los predecesores masculinos, emparejada con su necesidad de precursoras y sucesoras hermanadas, su sentido urgente de necesitar un público femenino, junto con su miedo al antagonismo de los lectores masculinos, su timidez condicionada por la cultura ante la autodramatización, su temor a la autoridad patriarcal del arte, su ansiedad ante la impropiedad de la invención femenina, todos estos fenómenos de «inferiorización» marcan la lucha de la escritora por la autodefinición y diferencian sus esfuerzos de creación propia de los de su igual masculino (1998: 64).

Según Gilbert y Gubar, la socialización patriarcal causa en las mujeres varias enfermedades porque «ser entrenada en la renuncia es casi por necesidad ser entrenada para una mala salud, ya que el primer y más grande impulso del animal humano es su *propia* supervivencia, placer, afirmación» (1998: 68). Basta pensar en la histeria, la anorexia, la agorafobia, etc., enfermedades debidas a desórdenes nerviosos y consideradas enfermedades femeninas. A lo largo del siglo XIX, las mujeres de clase alta o de clase media-alta pasaron a ser vistas por esencia como seres frágiles, enfermizos. Ellas mismas deseaban dar esa imagen y por eso ceñían su cuerpo con apretados corsés o bebían vinagre. Era una moda que claramente queda reflejada en la literatura de la época. Y las escritoras mismas podían ser consideradas enfermas de un complejo de inferioridad con respecto a sus homólogos masculinos. Sentían in-

cluso que tenían que disculparse por atreverse a tomar la pluma. Y las que no se disculpaban eran automáticamente consideradas locas, o monstruos. Raras, en cualquier caso.

Algunas de estas escritoras —siguen diciendo las autoras de *La loca del desván*— intentaron resolver el problema literario que les suponía ser mujeres «presentándose como hombres», y aunque «la capa de la masculinidad era sin duda un refugio práctico para los dobles bretes claustrofóbicos de la *femineidad*», lo cierto es que «disfrazada de hombre, una escritora podía apartarse de los *temas menores* y las *vidas menores* que habían limitado a sus antecesoras» (1998: 79). Pues está claro que las mujeres sólo podían escribir géneros menores como libros para niños, cartas o diarios, y esta limitación tenía que ser superada de algún modo. Algunas escritoras del siglo XIX consiguieron superarla y tratar en grandes novelas «experiencias femeninas centrales desde una perspectiva específicamente femenina» (Gilbert/Gubar, 1998: 86). Y lo hicieron disfrazando sus sueños, diciendo su verdad, pero disimuladamente, de soslayo. Así lograban aliviar su ansiedad. En definitiva, estas escritoras se caracterizan, siempre según Gilbert y Gubar, por ser capaces de revisar, desde dentro, la imagen de la mujer que los autores masculinos han forjado. Es decir, por revisar y reconstruir la polaridad ángel-monstruo. Y por hacerlo oponiéndose y adaptándose simultáneamente a los modelos literarios machistas. Aceptando primero la imagen del espejo literario masculino y tratando luego de trascender esa imagen a través de la creación, en sus obras, de personajes femeninos con los que se identifican y en quienes proyectan su rabia y su ansiedad. Personajes «que representan su furia creadora encubierta», personajes «apasionados e incluso melodramáticos que representan los impulsos subversivos que sin remedio siente toda mujer cuando contempla los males *profundamente arraigados* del patriarcado» (Gilbert/Gubar, 1998: 91). Personajes como la loca, dobles oscuros de sí mismas que se adecuaban a la imagen del monstruo femenino que la literatura hecha por hombres había divulgado, pero que, a la vez, suponían una revisión de esa imagen, pues la identificación de la autora con el personaje cambiaba ya radicalmente el significado de ese arquetipo literario. Como dicen Gilbert y Gubar: «Todas las literatas de los siglos XIX y XX que evocan al monstruo femenino en sus novelas y poemas alteran su significado en virtud de su identificación con él» (1998: 93). De modo que la figura de la loca es una especie de estrategia literaria utilizada por las escritoras para simular no apartarse del orden machista dominante y poder reivindicar así, desde dentro mismo de ese orden, un cambio radical. Gilbert y Gubar resumen con claridad esta situación:

> Por supuesto, al proyectar sus impulsos rebeldes, no en sus heroínas, sino en mujeres locas o monstruosas (que son castigadas como les corresponde en el curso de la novela o poema), las autoras dramatizan su propia división, su deseo tanto de aceptar las censuras de la sociedad patriarcal como de rechazarlas. Sin embargo, lo que significa es que, en la literatura escrita por mujeres, la loca no es simplemente, como podría serlo en la literatura masculina, una antagonista o enemiga de la heroína. Más bien suele ser en cierto modo la doble de la autora, una imagen de su ansiedad y furia. En efecto, mucha de la poesía y novela escrita por mujeres invoca a esta criatura loca para que las autoras puedan aceptar sus sentimientos inequívocamente femeninos de fragmentación, su agudo sentimiento de las discrepancias existentes entre lo que son y lo que se supone que han de ser (1998: 92).

Se entiende, pues, que tras la corteza de esas obras, tras la superficie se ocultan significados más profundos que tienen un sentido revolucionario. Así lo constatan Gilbert y Gubar al asegurar que estas escritoras «produjeron obras literarias cuyas concepciones superficiales ocultan u oscurecen niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad)», es decir, «cumplieron la difícil tarea de lograr una autoridad literaria verdaderamente femenina adaptándose a las normas literarias patriarcales y trastocán-

dolas a la vez» (1998: 87). Con esta estrategia antimachista invitaban a descubrir la verdad: cómo eran las mujeres, qué sentían en realidad. Aunque hay que tener en cuenta —y así lo destacan Gilbert y Gubar— que «esconderse tras la fachada del arte, incluso para un proceso tan crucial como para *desaprender a no hablar*, sigue siendo estar escondida, estar recluida: ser secreta es ser convertida en secreto» (1998: 96). De ahí que las imágenes de reclusión y huida sean tan frecuentes en la literatura de las escritoras del siglo XIX. Y es que, de hecho, la mayoría de mujeres de la época «eran en cierto sentido prisioneras de las casas de los hombres» (1998: 97). Se entiende así que la ansiedad por los espacios limitados sea un motivo frecuente en la literatura escrita por mujeres, y que los encarcelamientos y huidas sean dominantes (Gilbert/Guber, 1998: 99). También aparecen estos motivos en la literatura escrita por hombres pero, según Gilbert y Gubar, el sentido es notoriamente distinto: los escritores utilizan unas imágenes tradicionales y con fines puramente estéticos o, como mucho, también filosóficos, mientras que las escritoras reflejan las condiciones reales de su vida (Gilbert/Gubar, 1998: 100).

Este tipo de crítica defendido por Sandra Gilbert y Susan Gubar resulta —como ha denunciado Moril Toi— algo reduccionista porque convierte todo texto escrito por una mujer en un texto feminista, pues siempre se consigue encontrar —forzando la interpretación— algún elemento susceptible de ser visto como símbolo contra la opresión machista (1999: 72). Por otra parte —y Moril Toi lo ha destacado también— no queda explicada en el libro de Gubar y Gilbert una cuestión fundamental: cómo es posible que algunas mujeres pudieran desarrollar una conciencia feminista en un siglo XIX dominado completamente por una ideología machista que lo impregnaba todo (Moi, 1999: 74). Una respuesta coherente —pero la da Moril Toi, y no Gubar y Gilbert— es que el creciente interés de la burguesía del siglo XIX por un humanismo liberal como ideología básica hizo que los derechos del individuo fueran cada vez más respetados y, así, cada vez era más difícil argumentar en contra de los intereses de la mujer (Moi, 1999: 75).

15.2. TEORÍA FEMINISTA FRANCESA

En 1949 aparece el libro de Simone de Beauvoir *El segundo sexo*, en el que, como señala Raman Selden, se concentran «las cuestiones fundamentales del feminismo moderno» (1993: 153). En realidad, la autora se declara, más que feminista, socialista. Estaba convencida de que el socialismo terminaría con la opresión de la mujer. Años después, sin embargo, se declaraba ya abiertamente feminista y pasaba a formar parte del Movimiento para la Liberación de la Mujer. En realidad, Simone de Beauvoir siempre fue una de las mayores teóricas del feminismo. Decía que la feminidad es un factor cultural, que no se nace mujer, sino que se llega a serlo. Es decir, es la opresión machista la que impone ciertos modelos sociales de feminidad y trata de convencer de que sólo esos son los modelos naturales. Lo que implica, claro, que la mujer que no se adapte a ellos no es femenina, no es natural. Por eso Simone de Beauvoir rechazó toda noción de naturaleza o esencia de la mujer. Y sin duda acusaron su influjo quienes, como Kate Millet, establecen la distinción (basada en la sociología) entre el *sexo* —que «se determina de modo biológico»— y el *género* —que es una «noción psicológica que se refiere a la identidad sexual adquirida *culturalmente*»— (Selden, 1993: 156).

Con estas palabras resume Celia Amorós la reconstrucción que hace Simone de Beauvoir de la condición femenina:

> [...] por encima de variaciones históricas a las que no deja de dedicar su atención, las mujeres comparten una situación común: los varones les imponen que no asuman su existencia *in rec-*

to como sujetos, sino que se identifiquen con la proyección que en ellas hacen de sus deseos como si fueran el Otro, la conciencia inesencial (1997: 383).

De la revuelta estudiantil del Mayo del 68 en París surgió un nuevo feminismo francés que creció en un ambiente intelectual muy politizado. En este nuevo feminismo influyeron notoriamente las ideas marxistas y también el psicoanálisis, que fue visto como «una teoría emancipadora sobre lo personal y un camino para la exploración del subconsciente, ambos de vital importancia para el análisis de la opresión de la mujer en la sociedad machista» (Moi, 1999: 106). A diferencia del feminismo angloamericano, el francés presenta un considerable carácter intelectual, pues está imbuido de filosofía europea (Marx, Nietzsche, Heidegger, Derrida, Lacan). Esto ha supuesto alguna dificultad para su divulgación, puesto que se requiere una cierta preparación para poder seguir el hilo de las reflexiones desarrolladas. Pero, como señala Toril Moi, una vez que se consigue entender bien estos trabajos se comprende en seguida que «la teoría francesa ha contribuido enormemente al debate feminista sobre la naturaleza de la opresión de la mujer, la elaboración de la diferencia sexual y la especificidad de las relaciones de la mujer con el lenguaje y la literatura» (1999: 106).

En general, puede decirse que el feminismo francés posterior a Simone de Beauvoir —que sigue siendo considerada la madre de las feministas en Francia— no busca la igualdad entre hombres y mujeres, sino que se interesa más por la cuestión de la diferencia. Más exactamente: por la especificidad de la mujer.

16. Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas

16.1. Hacia una nueva orientación en los estudios literarios

En la década de 1970, tras un completo dominio del Estructuralismo en el ámbito de los estudios literarios, empiezan a manifestarse nuevas tendencias que, como señala Montserrat Iglesias Santos, «sustituyen la prioridad y la prevalencia del texto por la noción de sistema, concibiendo la literatura como medio de comunicación e institución social» (1994: 309). Durante los años noventa, estas tendencias, de orientación fundamentalmente pragmática, se han ido consolidado hasta convertirse en una de las líneas de investigación más frecuentadas y con mayores posibilidades. Son en realidad varias las corrientes que suelen agruparse bajo el marbete común de «teorías sistémicas» y a veces, como señala José Lambert, «se ignoran entre sí» (1999: 53), pero destacan sobre todo la denominada Teoría Empírica de la Literatura *(Empirische Literaturwissenschaft)* y la Teoría de los Polisistemas *(Polysystem Theory)*. En el primer caso, la figura más relevante es Siegfried J. Schmidt, y en el segundo Itamar Even-Zohar. No existe ningún contacto entre estas dos corrientes, pero tienen en común el hecho de ser las dos aproximaciones a los estudios literarios que más pormenorizadamente han desarrollado la noción de *sistema literario*. Ambas conciben la literatura «como un sistema socio-cultural y un fenómeno de carácter comunicativo que se define de manera funcional, es decir, a través de las relaciones establecidas entre los factores interdependientes que conforman el sistema» (Iglesias Santos, 1994: 310). Su preocupación principal consiste en describir y explicar cómo funcionan los textos literarios en la sociedad, en situaciones reales. De modo que se encuentran en las antípodas de las concepciones idealistas y atemporales de la literatura. De hecho, no se centran en el análisis de obras consideradas canónicas, sino que se preocupan de dar cuenta de las condiciones de producción, distribución, consumo e institucionalización de los fenómenos literarios. En este sentido, se acercan a tendencias como el *New Historicism* y los *Cultural Studies*, del ámbito anglosajón, que analizan la literatura como una actividad socio-cultural. Aunque en el caso de los Estudios Cul-

turales está claro que lo que más importa es la responsabilidad política y ética de la literatura y del discurso teórico-crítico. Tanto el *New Historicism* como los *Cultural Studies* suponen un intento de renovación en un panorama dominado por «la pretenciosidad gratuita y el narcisismo teorético» de la Deconstrucción, y también la Teoría Empírica y la Teoría de los Polisistemas han reaccionado en contra del movimiento deconstructivista proclamando «el carácter científico de los estudios literarios» y presentándose a sí mismas como una nueva orientación (Iglesias Santos, 1994: 310-311).

La noción clave, en el ámbito de ambas teorías —la empírica y la de los polisistemas— es sin duda la de *sistema literario*. Esta noción implica una definición de la literatura de carácter funcional. Es decir, la literatura se estructura como un conjunto de elementos interdependientes y cada uno de ellos desempeña una función en el sistema, una función que está determinada por su relación frente a los otros elementos. Lo que interesa entonces es estudiar todos los componentes del sistema y las relaciones que se establecen entre ellos. El texto literario es sólo uno de esos componentes y como tal es tratado, de manera que deja de ser considerado el elemento principal, con lo que se pone fin al *textocentrismo* característico de todas las poéticas textuales dominantes en los años centrales del siglo XX.

Las teorías sistémicas coinciden en otorgar un papel esencial a la literatura en la configuración de una sociedad y en afirmar que, al igual que cualquier otro sistema sígnico organizado socialmente, el sistema literario se inserta en otros sistemas más complejos, como el de la cultura. Así, se postula una investigación interdisciplinar que atienda a la mayor parte posible de sistemas culturales. Una consecuencia de este interés por el papel que la literatura desempeña en el seno de la sociedad es que los representantes de la Teoría Empírica y de la Teoría de los Polisistemas «comparten una profunda inquietud por las cuestiones de organización y planificación académica, planteándose con singular rigor las responsabilidades de su actividad como docentes e investigadores» (Iglesias Santos, 1994: 313). Sin embargo, conviene dejar claro que, pese a sus coincidencias en varios puntos, la Teoría Empírica y la de los Polisistemas presentan grandes diferencias en la formulación de sus teorías, en la metodología utilizada y en los objetivos perseguidos con sus investigaciones, de modo que lo mejor será tratar estas corrientes por separado.

16.2. La Teoría Empírica de la Literatura: Siegfried J. Schmidt y el grupo NIKOL

Como su nombre indica, esta corriente se centra en el estudio empírico de la literatura. Surge en la Alemania occidental de los años setenta del siglo XX, por la misma época, pues, en que se desarrolla la Estética de la Recepción de la Escuela de Constanza. El máximo representante de la Teoría Empírica, Siegfried J. Schmidt, organiza entonces un grupo de investigación de carácter interdisciplinar denominado el grupo NIKOL, centrado primero en la Universidad de Bielefeld y, a partir de 1980, en la de Siegen. Estudiosos de ambas universidades integran, pues, este grupo de investigación considerado el núcleo más importante de la Teoría Empírica. Destacan en él, además de Schmidt: P. Finke, W. Kindt, J. Wirrer, R. Zobel, A. Barsch, H. Hauptmeier, D. Meutsch, G. Rusch y R. Viehoff.

Uno de los rasgos más característicos de la Teoría Empírica es la insistencia en defender el carácter rigurosamente científico de sus investigaciones. De ahí el interés por presentar un marco teórico bien definido y por invitar a la interdisciplinariedad, que se convierte, según Schmidt, en un «presupuesto fundamental para cualquier desarrollo de una nueva concepción científico-literaria» (Schimdt, 1990: 27). La perspectiva interdisciplinar implica un trabajo en equipo llevado a cabo por investigadores procedentes de distintas disciplinas (de

la teoría biológica, de la física matemática, de la teoría cibernética, de la psicología, de la filosofía analítica, etc.), de ahí que resulte indispensable utilizar una metodología y una terminología común, que es lo que propone la Teoría Empírica. Pero si la interdisciplinariedad es fuente de riqueza, lo es también, a veces, de complejidad, pues los representantes de la Teoría Empírica de la Literatura utilizan un discurso difícil de leer, repleto de fórmulas matemáticas, de complicados esquemas, de abreviaturas, etc., un discurso, en definitiva, en el que «se percibe —como señala Montserrat Iglesias Santos— el peso excesivo de una base epistemológica muy alejada de las tradiciones que han confluido en los estudios humanistas» (1994: 315). Sin duda, ésta es la razón por la que los estudios empíricos de la literatura no han recibido, por lo general, una agradable acogida en los sectores más conservadores de la teoría y la crítica literarias.

Para la Teoría Empírica de la Literatura, el texto literario no posee significado en sí mismo, sino que se le asigna uno (se lo asignan los participantes en el sistema literario) a través de procesos de recepción y de operaciones cognitivas de carácter intersubjetivo. De ahí que el centro de interés se desplace desde el texto a su recepción. Como mucho antes Mukarovski, que distinguía entre *artefacto* y *objeto estético* para indicar en qué momento se producía la comunicación literaria, Schmidt distingue entre texto y comunicado literario: cuando a un texto se le asigna un significado concreto se convierte en un comunicado. Y lo interesante para la aproximación empírica es analizar la situación y las convenciones sociales que determinan que el texto reciba un significado concreto y no otro, o una valoración y no otra. El enfoque pragmático es, como se ve, evidente. Y es que los estudios empíricos se presentan como una alternativa a las interpretaciones y análisis de las obras literarias al dejar de centrarse en los textos y pasar a ocuparse sobre todo de las actividades que llevan a cabo los participantes en la comunicación literaria y en las normas que orientan esas actividades (Iglesias Santos, 1994: 318).

Dado que para los representantes de la Teoría Empírica, sólo el conocimiento obtenido empíricamente adquiere la condición de científico (Schmidt, 1990), utilizan en sus investigaciones métodos que se puedan examinar a partir de criterios intersubjetivos, que presenten resultados comprobables, que puedan enseñarse y aprenderse. Estos métodos se concretan, así, en pruebas tipo test, en encuestas tipo pregunta-respuesta, etc. Por ejemplo, se entregan una serie de fichas relacionadas con la literatura a un grupo de gente para que procedan a algún tipo de clasificación, o para que puntúen el material de algún modo, o se les pide que verbalicen los pensamientos, recuerdos, sentimientos que les suscita lo que se les ha entregado, etc. El objetivo perseguido con estas técnicas estadísticas es conocer las convenciones sociales que rigen los procesos de recepción de la literatura. Pero se comprende en seguida que la metodología seguida adolece de considerables problemas. Por ejemplo, difícilmente pueden tenerse en cuenta factores determinantes dentro del sistema literario como son la influencia de la tradición o de las convenciones genéricas. Y acaso estos problemas se deban al hecho de que la Teoría Empírica recoge la noción de *sistema* del ámbito de la sociología, y no, como hace la Teoría de los Polisistemas, del Formalismo y del Estructuralismo literarios. Si a esto se le suma la interdisciplinariedad antes apuntada, se entiende que no sean siempre las cuestiones específicamente literarias las que pasan a primer plano.

El punto de partida de la Teoría Empírica de la Literatura es el convencimiento de que la sociedad se estructura en una serie de sistemas, entre los que se encuentran los sistemas comunicativos y, dentro de estos, los sistemas comunicativos estéticos, que a su vez incorporan el sistema comunicativo literarios. Éste, como todo sistema, posee una estructura interna específica que permite diferenciarlo del resto de sistemas sociales. Dicha estructura interna viene determinada por lo que Schmidt denomina *papeles de actuación* y por las relaciones que se establecen entre ellos. Es a través de estos papeles de actuación como se pue-

de participar en el campo de lo literario. Como es fácil suponer, estos papeles de actuación son: la producción, la mediación, la recepción y la transformación. Vale la pena comentar, siquiera brevemente, cada uno de estos procesos.

La producción remite, obviamente, a la figura del productor del texto literario. Éste, una vez producido, es convertido en comunicado literario gracias a la intervención de un receptor-lector. Productores y receptores son, sin duda, los participantes imprescindibles en la comunicación literaria, mientras que las otras dos actividades, la de mediación y la de transformación, tienen una importancia secundaria y varían según la situación histórica.

El mediador es la figura que transmite un comunicado como literario a otro u otros. Es lo que hacían ya los juglares y los amanuenses de la Edad Media y lo que hacen hoy las editoriales. En este nivel se incorporan a la investigación factores como la distribución, el marketing, las técnicas de reproducción y de venta, y los medios de comunicación de masas, aspectos, todos ellos, sin los cuales no se entendería el papel que desempeña la literatura en las modernas sociedades industrializadas (Iglesias Santos, 1994: 322).

En cuanto al transformador, es alguien que, basándose en un comunicado literario y transformándolo, elabora otro, como ocurre con las versiones cinematográficas, las traducciones, la crítica literaria y la actividad docente. En ocasiones, mediación y transformación prácticamente se confunden, no hay límites rígidos entre ambas actividades.

La Teoría Empírica da por supuesto que, en el proceso de socialización, el individuo asimila una serie de convenciones entre las que se cuentan dos de suma importancia para el ámbito de la literatura: la convención estética y la convención de la polivalencia. La primera hace referencia a la manera como se actúa frente a los objetos considerados estéticos, a las normas que se siguen para disfrutar de ellos, como por ejemplo la de aceptar el pacto de la ficcionalidad y no tomar las palabras de los personajes literarios y sus acciones como si tuvieran lugar en el mundo «real». En cuanto a la convención de polivalencia, ésta se refiere al hecho de que un mismo texto puede recibir distintas interpretaciones, todas igualmente válidas, según quienes sean sus receptores. Con ello se quiere dar a entender que uno de los aspectos de la comunicación literaria es la construcción de significados distintos a partir del mismo texto.

Por otra parte, los seguidores de la aproximación empírica a la literatura se muestran muy preocupados por la cuestión de la *aplicabilidad*, es decir, por aplicar los resultados de sus investigaciones a aspectos beneficiosos para el mejor funcionamiento de la sociedad y conseguir de este modo que la literatura deje de ocupar un lugar marginal en el conjunto de las prácticas sociales. Así, se interesan por cuestiones como «la planificación cultural, la incentivación del pensamiento crítico, el uso responsable de los recursos académicos, la estimulación de los estudiantes para participar en la vida literaria de su comunidad...» (Iglesias Santos, 1994: 324). La intención última no puede ser más noble: adaptar el estudio de la literatura a los intereses y necesidades de la sociedad actual. Al no limitarse al estudio de los textos, al incorporar en sus trabajos el resto de los factores que integran el sistema literario, se tiene la esperanza de que se produzca una renovación en el panorama teórico y de que se consiga así suscitar un mayor interés social por la literatura. Se trabaja con esa esperanza, sabiendo que si los estudios literarios no se adaptan a las cambiantes condiciones sociales, todo el sistema literario entrará inevitablemente en una situación marginal.

16.3. La Teoría de los Polisistemas: Itamar Even-Zohar y el *Culture Research Group*

A comienzos de la década de 1970, en la Universidad de Tel-Aviv, Itamar Even-Zohar empieza a formular su Teoría de los Polisistemas y pronto se rodea de colaboradores para

formar el denominado Grupo de Investigación de la Cultura *(Culture Research Group)*. La influencia de las investigaciones surgidas de este grupo se ha dejado sentir sobre todo, como indica Montserrat Iglesias Santos, «en aquellos lugares donde conviven de manera destacada sistemas lingüísticos y literarios distintos», debido a que la Teoría de los Polisistemas facilita una descripción exhaustiva de los fenómenos de interferencias lingüísticas y culturales (1994: 327). Así, países como Canadá, la India o Bélgica han visto aparecer ya numerosos trabajos basados en la aproximación polisistémica.

Even-Zohar reconoce desde el primer momento ser heredero de las investigaciones del Formalismo ruso y del Estructuralismo checo (Even-Zohar, 1999: 25-26). De hecho, comportándose tal y como exigía Boris Eichenbaum al describir el método formal, Even-Zohar trabaja con hipótesis temporales que está dispuesto a corregir tantas veces como sea necesario porque entiende que así avanza la ciencia: no estableciendo verdades —decía Eichenbaum—, sino venciendo errores. Es interesante en este sentido lo que escribe Even-Zohar en uno de sus trabajos, donde claramente subraya la esencia de una actitud verdaderamente científica y lamenta que ésta no se haya impuesto todavía en el ámbito de las humanidades pese a contar con el importante precedente de los formalistas rusos:

> La ausencia de discusión sobre el objeto de estudio es típica de muchas áreas de las humanidades, y ciertamente ha impedido, en mi opinión, la práctica científica en dichas áreas. Mientras que las ciencias naturales, en su intento por desarrollar instrumentos que expliquen la naturaleza y la vida, proceden a la modificación y la sustitución tanto de los objetos de estudio como de las hipótesis ligadas a su desarrollo, las humanidades todavía mantienen la creencia de que las explicaciones pueden cambiar, pero el objeto de estudio permanece inamovible. Esto resulta especialmente evidente cuando se estudian los productos y las actividades humanas que han alcanzado una posición canonizada y, por consiguiente, son considerados indispensables por parte de las fuerzas dominantes de una sociedad. Me estoy refiriendo sobre todo a las «artes», como pueden ser la pi: tura, la música, la literatura, el teatro, la danza, etc. (1999: 25).

En una línea muy parecida a la seguida aquí por Even-Zohar se manifiesta otro seguidor de las aproximaciones sistémicas, José Lambert, de la Universidad Católica de Lovaina, que afirma: «el progreso científico procede tanto de la confirmación de las hipótesis como de su puesta en cuestión» (1999: 53). Para la aproximación polisistémica, una hipótesis adquiere un carácter empírico cuando puede ser contrastada intersubjetivamente, es decir, cuando se comprueba que efectivamente orienta el comportamiento de una colectividad. De ahí que se trabaje analizando los fenómenos literarios en marcos culturales concretos y describiendo situaciones reales. Esta vocación empirista acerca considerablemente la Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar a la Teoría Empírica de Schmidt; sin embargo, lo cierto es que la complejidad terminológica que caracteriza a los seguidores de esta segunda corriente desaparece por completo en los de la primera, que se destacan por la claridad y la precisión de sus trabajos (Iglesias Santos, 1994: 330).

La herencia del Formalismo ruso y del Estructuralismo checho se advierte de inmediato cuando Even-Zohar declara que la base epistemológica de sus investigaciones es un *Funcionalismo dinámico*. Las similitudes con el estructuralismo dinámico de la Escuela de Praga son evidentes. Even-Zohar se refiere a que parte del convencimiento de que la literatura, como todos los fenómenos de naturaleza semiótica, se configura en forma de sistema de elementos interrelacionados. Cada uno de estos elementos desempeña una función concreta en el sistema, una función que está determinada totalmente por la relación que el elemento en cuestión mantiene con los otros elementos. Esta dinamicidad del sistema literario había sido ya contemplada en la última fase del Formalismo ruso (recuérdense las tesis que Tinia-

nov y Jakobson redactaron en 1928) y continuaría en el Estructuralismo checo, pero, curiosamente, desaparecería del Estructuralismo francés, que entendía el sistema como una red de relaciones sincrónicas, estáticas y homogéneas. Así, lo que la Teoría de los Polisistemas hace es enlazar directamente con las investigaciones de los formalistas y de la Escuela de Praga. En concreto, Even-Zohar propone concebir la literatura como polisistema: como un sistema de sistemas que se interseccionan y funcionan como un todo estructurado. En realidad, no hay ninguna diferencia entre la noción de *sistema* y la de *polisistema*, pero el neologismo se utiliza para evitar que se imponga una idea no dinámica de sistema, como ocurre con el Estructuralismo francés (Iglesias Santos, 1994: 331). Del mismo modo que hacían ya Tinianov y Jakobson en 1928, Even-Zohar entiende que sincronía y diacronía tienen que ser incorporadas en los estudios literarios porque en el interior del sistema se producen ciertas tensiones que hacen que la funciones desempeñadas por los distintos elementos vayan variando a lo largo del tiempo. Probablemente inspirándose en la teoría de la dominante, Even-Zohar afirma que el sistema se estructura en un estrato central (un centro) y otro periférico (la periferia) y que los elementos de la periferia pueden desplazarse hacia el centro y viceversa. A este movimiento se le denomina *transferencia* (los formalistas hablaban del *deslizamiento de la dominante*). Explicar por qué y cómo se producen las transferencias es una de las líneas de investigación más interesantes de la Teoría de los Polisistemas. José Lambert, por ejemplo, trata de explicar la dinámica cultural que caracteriza a las sociedades multilingües y a las actividades literarias que se desarrollan en su seno partiendo de la idea desarrollada por la teoría polisistémica de que «la coexistencia o la cohabitación de varias unidades debe inevitablemente dar lugar a la competición y la jerarquización entre ellas» (1999: 68).

Es obvio que cuando los representantes de la Teoría de los Polisistemas hablan de sistema lo hacen en un sentido muy amplio, pues se refieren al sistema literario en su totalidad, es decir, a todo lo que de un modo u otro está vinculado con la literatura. Como ha señalado Montserrat Iglesias Santos, la mayoría de las corrientes teóricas identificaron el sistema con lo que es sólo su estrato central: con el repertorio literario canonizado en una determinada situación histórica. Así, los fenómenos periféricos quedaron totalmente desatendidos. Y quien dice fenómenos periféricos se refiere a la literatura para niños, la literatura de consumo, la literatura traducida, etc. De manera general, puede decirse que lo periférico es lo que tiene una importancia secundaria en un momento histórico concreto. Por ejemplo, si atendemos a la poesía española de la Edad de Oro (siglos XVI y XVII), observamos que, como demostró el profesor José Manuel Blecua en un estudio ya clásico («Corrientes poéticas en el siglo XVI», *Ínsula*, 80, 1952), coexisten dentro del sistema literario del momento varias corrientes: la poesía cancioneril, el Romancero, la lírica de corte tradicional y la poesía petrarquista. Sin duda, a partir de 1526 (que es cuando, con ocasión de las tornabodas del emperador, Andrea Navagiero insta a Juan Boscán a escribir a la manera italiana), pero sobre todo desde 1543 (que es cuando aparece la edición conjunta de las obras de Boscán y Garcilaso), la poesía petrarquista ocupa el centro del sistema literario y relega a la periferia a las otras corrientes, que no desaparecen pero se mantienen en esa situación un tanto marginal. Fenómenos como éste interesan sobremanera la Teoría de los Polisistemas que, de hecho, se preocupa por todos los procesos de canonización, entendida ésta como una categoría en absoluto inherente a los textos mismos, sino por completo dependiente de la escala de valores vigente en cada momento histórico. Lo que significa que la distinción entre literatura canonizada y literatura no canonizada no equivale exactamente a la distinción entre buena y mala literatura. Puede haber mala literatura canonizada y buena literatura en la periferia. Todo se reduce a una cuestión de valores sociales. Y dado que los juicios de valor varían con el tiempo y en cada comunidad, los representantes de la Teoría de los Polisistemas creen que no pueden constituirse en criterios para seleccionar el objeto de investigación. Porque si así

fuera, como de hecho así ha sido tradicionalmente, quedarían marginados en la periferia las producciones de grupos que pertenecen con tanto derecho como cualquier otro al sistema literario. En definitiva, desde la Teoría de los Polisistemas se afirma que las investigaciones no pueden quedar reducidas al examen de las consideradas obras maestras, pues esta consideración depende de determinados juicios de valor y no existe ninguna otra justificación para defender un canon oficial. Así, lo interesante es explicar el proceso de canonización mismo, ver cuáles son los juicios de valor que contribuyen a establecerlo, y analizar también la relación que la literatura canonizada, la que ocupa el centro del sistema, mantiene con la no canonizada, de modo que también lo que está en la periferia tiene que ser estudiado. Es lo que en gran medida sugiere Rakefet Sheffy cuando escribe:

> El canon conforma un corpus inquebrantable de modelos y de ejemplos legitimados, transmitidos y preservados durante generaciones como un «almacén» o «programa» de larga duración para el futuro. En realidad, el punto crucial en lo referente a la canonicidad así entendida es el sentido de «objetivación» que confiere a tal «almacén», cuando se le otorgan cartas de naturaleza como algo inherente a un orden socio-cultural dado y se encubren las luchas sociales que lo conformaron en un primer lugar (1999: 130).

Por otra parte, Even-Zohar presenta dos tipos de canonicidad: la canonicidad *estática* y la *dinámica*. La primera —la estática— se produce cuando una obra pasa a formar parte del canon literario junto a otros textos «santificados» por la comunidad; en cuanto a la segunda —la dinámica— tiene lugar cuando la obra canonizada se convierte además en modelo literario y proporciona pautas para la creación de nuevos textos (como ocurrió con muchas obras canonizadas de la literatura grecolatina). Una obra puede ser canonizada, pero rechazada como modelo para construir otras obras y esto hay que tenerlo muy en cuenta. Y si la obra es aceptada como modelo, entonces quiere decir que pasa a formar parte del repertorio (concepto que en seguida será explicado) y funciona como principio productivo del sistema.

La Teoría de los Polisistemas contempla la evolución del sistema literario como resultado de las tensiones que se producen entre lo canonizado y lo no canonizado. De hecho, según Even-Zohar, el repertorio canonizado de un sistema literario se estancaría si no fuera porque se siente estimulado con la amenaza de los estratos no canonizados que quieren quitarle la posición dominante. Es lo que ocurre cuando la institución que controla el centro del sistema protege tanto su repertorio que no deja que se ejerza presión sobre él y, entonces, «éste tiende a estereotiparse y limitarse gradualmente, pudiendo llegar a la petrificación» (Iglesias Santos, 1994: 334). Basta pensar en la situación del sistema literario en la época del Realismo Socialista Soviético. El Estado controlaba totalmente el sistema y censuraba cualquier obra que se apartara del repertorio oficial, de modo que éste no llegaba a sentirse amenazado. Pero precisamente por eso el estilo realista entró en una fase de automatización. De hecho, la gran paradoja del momento es que, políticamente, se partía de una revolución, mientras que estéticamente se defendía una postura conservadora: continuar con el estilo dominante en a finales del siglo anterior. Por supuesto, esto tiene su explicación. Quienes subordinaban la literatura a fines propagandísticos sabían que la única manera de que el mensaje vehiculado a través de las obras literarias fuera realmente eficaz era acogerse a la literatura más tradicional, aquella con la que la mayoría de la gente podía estar familiarizada. De este modo, la obra resultaba transparente y se podía captar bien el mensaje de fondo, aunque hay que contar con el elevado índice de analfabetismo. Lo que desde luego estaba claro era que la literatura vanguardista, los experimentalismos artísticos, no resultaban eficaces para educar a la masa.

16.3.1. *Los factores del sistema literario*

Inspirándose en el conocido esquema de la comunicación lingüística propuesto por Jakobson, Itamar Even-Zohar elabora su propio esquema sobre los factores que integran el sistema literario (1999: 29 y ss.). Así, si Jakobson hablaba de emisor, mensaje, receptor, código, canal, referente, Even-Zohar habla de: productor, consumidor, producto, mercado, institución y repertorio. Veamos estos factores por separado.

a) *Productor.* Even-Zohar prefiere esta denominación a la de *escritor* porque *escritor* evoca el verbo *escribir* y reduce el fenómeno literario a una actividad escrita, mientras que *productor* permite subrayar el hecho de que la literatura tiene un carácter socio-cultural y remite a un proceso de producción, distribución y consumición de una mercancía (las obras literarias).

b) *Consumidor.* El consumidor de las obras literarias es, desde luego, el lector (o, en algún caso, el oyente), pero no sólo él, pues también se puede ser consumidor indirecto, dado que en el repertorio cultural se almacenan relatos, parábolas, mitos, etc.

c) *Producto.* Para Even-Zohar, *producto* es «cualquier realización de un conjunto de signos y/o materiales, incluyendo un comportamiento determinado» (1999: 43). El producto del sistema literario es el texto, la obra. Pero lo que más importa desde la Teoría de los Polisistemas no es un análisis pormenorizado de los aspectos textuales, sino un estudio de cómo la obra literaria influye en la sociedad, creando modelos de realidad que regulan a veces la interacción social.

d) *Mercado.* Según Ever-Zohar, «el mercado lo constituye el conjunto de factores implicados en la producción y la venta del repertorio cultural» (1999: 51). En el ámbito de la literatura, esta noción remite a todos los componentes que de un modo u otro intervienen en los procesos de compra y venta de productos literarios. Así, el éxito o fracaso de un producto depende de su suerte en el mercado, de que llegue a ser efectivamente consumido porque se ajusta a lo que en esos momentos tiene más salida. En estrecha vinculación con el mercado se encuentra otro factor: la institución. De hecho, como dice Even-Zohar, «en la realidad socio-cultural los factores de la institución y los del mercado se entrecruzan con frecuencia en el mismo espacio» (1999: 52).

e) *Institución.* Por *institución* entiende Even-Zohar «el conjunto de factores implicados en el control de la cultura» (1999: 49). En el caso del sistema literario, esta noción remite a todos los elementos que contribuyen a mantener la literatura como actividad sociocultural. La institución regula las normas del sistema, aceptando unas y rechazando otras. No se trata de un concepto homogéneo, pues forman parte de la institución diversos grupos sociales —productores, críticos, instituciones educativas, editoriales, periódicos, revistas, profesores, etc.— que luchan por hacerse con el control del sistema literario e imponer sus criterios, su particular canon (Even-Zohar, 1999: 41-42). Antes, las cortes reales o los salones literarios desempeñaban esta función institucional. Es obvio que todos los elementos que integran la institución influyen directamente en el mercado literario, en la compra-venta de las obras, sobre todo los críticos y los profesores (que suelen marcar unas lecturas obligatorias de curso y determinan así la compra de ciertos textos).

f) *Repertorio.* Sin duda, es ésta una noción clave en la Teoría de los Polisistemas. Según Even-Zohar, el repertorio «designa un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo» (1999: 31). Esta definición es, como se ve, genérica (es la definición de «repertorio cultural»); en el caso concreto de la literatura, el repertorio remite al conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la producción como la interpretación

de un texto literario. El mismo Even-Zohar indica que el repertorio podría equivaler, pero no equivale del todo, a la noción de *código* (1999: 31). Y es que *código* suele utilizarse en referencia exclusiva a una serie de reglas, mientras que el *repertorio* incluye tanto las reglas como el material utilizado para elaborar un discurso (palabras, referencias culturales, etc.). La importancia del repertorio es clave para que se produzca un acto comunicativo eficaz y, de hecho, para la vida en comunidad, pues como señala Even-Zohar, «sin un repertorio común compartido, sea total o parcialmente, ningún grupo de personas podría comunicarse ni organizar sus vidas de modo aceptable y con sentido para los otros miembros del grupo» (1999: 32). Indica también Even-Zohar que hay que tener muy presente la interacción del repertorio con los otros factores que integran el sistema literario, sobre todo con el mercado y la institución, pues no basta con que exista un repertorio, con que esté disponible; es necesario que su utilización se contemple como legítima y ahí es donde entran en juego la institución (que oficializa o canoniza un repertorio y margina otros) y el mercado (que en cierto modo responde a lo que la institución determina) (Even-Zohar, 1999: 32-33). Piénsese que no existe nunca un solo repertorio en una sociedad; más bien coexisten varios repertorios en una situación de competencia: uno logra ocupar la posición dominante en el sistema literario y el resto permanecen en la periferia, a la espera de que se produzca un cambio y puedan desplazarse hacia el centro. Por otra parte, ciertos grupos sociales pueden rechazar el repertorio dominante y utilizar alguno de los alternativos. Cuantos más repertorios coexistan en el seno de una sociedad, mayor es la tensión, la competencia, y, por tanto, hay más posibilidades de que se produzcan cambios en la posición dominante (Even-Zohar, 1999: 33). En los inicios de una cultura, el repertorio suele ser muy limitado y entonces es frecuente la utilización de repertorios de otras culturas para ampliar el propio. Even-Zohar propone el término *receptorema* para designar cualquier elemento de un repertorio (Even-Zohar, 1999: 34). Pero además de por receptoremas o elementos individuales (como morfemas o lexemas), un repertorio está integrado por modelos: pautas o instrucciones previas que ayudan a orientarse en una situación determinada (por ejemplo, en la creación de una obra literaria o en su interpretación). En toda cultura existen modelos, situaciones codificadas, reguladas por unas normas convencionales que, al ser respetadas por la comunidad, facilitan la convivencia (piénsese en el *principio de cooperación* y sus *máximas*, que, según Paul Grice, implican un acuerdo implícito de colaboración entre los hablantes con el fin de que la conversación tenga un resultado feliz). Para Even-Zohar, los modelos «consisten en la combinación de *elementos* + *reglas* + *las relaciones sintagmáticas* (temporales) que se imponen sobre el producto» (1999: 35). El producto puede ser, por ejemplo, un acontecimiento determinado; pues bien, su modelo sería el resultado de sumar los elementos básicos de ese suceso, las reglas aplicables a ese suceso y las relaciones que, en potencia, podrían darse mientras ese suceso tiene lugar. El modelo de una clase universitaria puede ser el siguiente: los elementos básicos son los alumnos, su material de trabajo, las sillas o bancos en los que se acomodan, la mesa en la que escriben, el profesor y sus notas, la pizarra, etc.; las reglas aplicables a esta situación pueden ser, por ejemplo, que el profesor explica un tema, que los alumnos prestan atención y toman apuntes, etc.; y de ahí pueden surgir otras relaciones: que los estudiantes hagan preguntas, que protesten, que aplaudan, etc. Todas estas convenciones se presuponen y, por tanto, hay que hablar de un cierto preconocimiento entre los participantes: todos tienen que conocer bien el modelo de ese repertorio para que el acontecimiento transcurra sin problemas. Esto es perfectamente aplicable al sistema literario: productores y consumidores del producto tienen que tener un conocimiento previo del repertorio y de los modelos que lo integran (por ejemplo: de los rasgos que configuran un género literario) para que se produzca la comunicación. Como es obvio, la nociones de *repertorio* y de *modelo* se acer-

can notoriamente al concepto de «horizonte de expectativas» de Jauss y al de los «códigos culturales» de la Semiótica (Iglesias Santos, 1994: 338).

16.3.2. *Relaciones entre polisistemas*

La Teoría de los Polisistemas no se centra sólo en las relaciones e interferencias que se producen entre los factores que integran un mismo sistema, sino que atiende también a las que se producen entre sistemas distintos, convirtiéndose así en una vía para estudiar cómo funciona la literatura en el seno de una sociedad o una cultura determinada. Se describe la relación que mantiene el sistema literario con otros sistemas culturales y también la relación que mantienen distintos sistemas literarios entre sí, pues interesa saber cómo puede una literatura interferir en otra o ser interferida por otra. De ahí que sean las sociedades multilingües las más idóneas para el desarrollo de los estudios polisistémicos (Iglesias Santos, 1994: 339).

16.3.3. *La interferencia*

Even-Zohar entiende por *interferencia* la relación que se produce entre dos sistemas cuando uno de ellos se convierte en *sistema fuente* al hacer préstamos directos o indirectos al otro, al *sistema receptor*. Lo normal es que se produzca una interferencia cuando el sistema receptor no posee el repertorio necesario para alguna función que necesita o cuando no quiere utilizar, por alguna razón, el repertorio existente. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la poesía española del siglo XVI que, al querer sumarse al petrarquismo, acepta interferencias de la poesía italiana como la adopción del endecasílabo y de formas poéticas como el soneto, la canción o el madrigal. Y, de hecho, a lo largo del Renacimiento se aceptan todo tipo de interferencias de la literatura grecolatina por cuestiones de prestigio y para conseguir que la literatura vulgar se enriquezca y, enriqueciéndose, se dignifique. En un caso la poesía italiana y en el otro la grecolatina se convierten en sistemas fuente de otros sistemas literarios. Como es lógico suponer, para que se produzcan este tipo de relaciones intersistémicas es preciso que el sistema fuente resulte accesible al sistema receptor, y ello puede deberse a un contacto directo por razones geográficas o bien a una cuestión de dominación y de prestigio (o todo a la vez).

Uno de los casos más interesantes de interferencia es el provocado por las traducciones: se toma de un sistema literario fuente una obra y se pasa (se traduce) a otro sistema literario (el receptor). Es un caso de lo que José Lambert denomina «importación», concepto con el que se refiere a todo lo que un sistema literario toma prestado de otro. A la Teoría de los Polisistemas no le interesa tanto pronunciarse sobre si las traducciones son buenas o malas cuanto analizar cuestiones como por qué han sido precisamente ésas las obras traducidas y no otras, quién ha hecho la selección, a quién van dirigidas, etc. Pues así se comprueba, por ejemplo, que muchas veces las traducciones tienden a hacerse de manera que vengan a reforzar las normas estético-literarias del sistema receptor. Es decir, el texto traducido (normalmente por su reconocido prestigio) participa del estilo o repertorio oficial, dominante, y, así, lo refuerza. Por este camino, viendo lo que se importa y lo que se exporta, pueden examinarse también casos de colonización cultural. Por ejemplo: a veces la importación es tan fuerte que absorbe la producción local y termina con la independencia del sistema receptor (Iglesias Santos, 1994: 342). Como se ve, desde la Teoría de los Polisistemas se intenta trascender las cuestiones lingüístico-literarias para atender a las implicaciones políticas, económicas y sociales que tienen o pueden tener las traducciones.

16.3.4. *Historia literaria y literaturas nacionales*

Los avances de la Teoría de los Polisistemas obligan a replantear el tipo de historia de la literatura que se cultiva y la noción misma de «literatura nacional», pues tradicionalmente se ha venido reduciendo la literatura nacional a una serie de autores y obras canónicas escritas en una variante lingüística particular, ocultando así los historiadores la auténtica complejidad del sistema literario. Además, se da por supuesto algo que no está nada claro en realidad: que las fronteras literarias coinciden con las geo-políticas y las lingüísticas (Lambert, 1999: 57). Es paradigmática en este sentido la problemática del caso de Bélgica: los escritores belgas son incluidos en la literatura francesa u holandesa dependiendo de la lengua que utilicen. Y, como se pregunta Montserrat Iglesias Santos, ¿qué se debe hacer con la literatura inglesa escrita en Sudáfrica? ¿Y con la literatura catalana y la gallega en relación con la española? Ramón del Valle-Inclán y Camilo José Cela pasan por escritores gallegos cuando no han escrito ni una sola obra en gallego. ¿Qué hay que hacer con casos así? (1994: 345). La teoría polisistémica trata todos estos problemas, pero no como problemas, sino como una muestra de la esencial heterogeneidad de las sociedades multilingües y las interferencias entre sistemas literarios. De hecho, al hablar de sistemas literarios se está hablando de literaturas en plural, o sea de *literaturas en* un país determinado, *literaturas en* otro país, etc., y no de *la literatura de* tal país. El plural acoge todas alternativas, y no sólo las obras que se ajustan al repertorio canonizado. La riqueza resultante es evidente. Por ejemplo, en el caso de España se hablaría de literaturas en España, y ello englobaría la literatura en español, la literatura en catalán, la literatura en gallego, la literatura en vasco, y también la literatura infantil, la literatura traducida, la literatura del exilio, la literatura denominada «de consumo», etc. La amplitud de miras es, por tanto, evidente. Y es que recuérdese que la Teoría de los Polisistemas se basa en el principio de la heterogeneidad de las sociedades en todos los niveles, desde el político y religioso al lingüístico y literario, de ahí que quiera poner de manifiesto la multiplicidad de prácticas literarias que se dan en el seno de una nación —analizando, por ejemplo, cómo este hecho entra en conflicto «con las tendencias siempre centralizadoras del poder» (Lambert, 1999: 60)—, y que, en definitiva, intente «dar cuenta de *todos* los factores que conforman el sistema literario, así como de las distintas actividades y procesos sociales que en él tienen lugar» (Iglesias Santos, 1999: 9). Se la ha inscrito a veces en el ámbito de la sociología de la literatura, pero esto supone un error totalmente determinado por la visión tradicional textocéntrica, que considera extraliterario todo lo que está más allá del marco estrictamente textual. El sistema literario es mucho más que el texto, como ya ha quedado antes claro, y ésta es una convicción básica de la teoría polisistémica.

17. **Estudios Culturales**

17.1. INTRODUCCIÓN

Suelen presentarse los Estudios Culturales como la última gran tendencia de la actividad intelectual. Una tendencia que se presenta, en el contexto del posmodernismo, como alternativa a disciplinas académicas como la sociología, la antropología, las ciencias de la comunicación y la crítica literaria (Reynoso, 2000: 19). Quienes siguen esta corriente convierten en objeto preferente de investigación la cultura popular o, más exactamente, se centran en «la observación etnográfica de las dispersiones y fragmentaciones político-sociales y discursivas producidas por el capitalismo tardío» (Grüber, 1998: 27). Sus trabajos denotan un voluntario alejamiento respecto de la metodología y la terminología científicas, lo que hace

que resulte difícil vincularlos a alguna teoría concreta. Y es que, en definitiva, los Estudios Culturales se presentan (siguiendo de cerca en este punto a la Deconstrucción) como una actividad intelectual que se emancipa de las disciplinas constituidas (Reynoso, 2000: 47).

Sobre esta cuestión se ha dicho también que los Estudios Culturales, más que interdisciplinarios, son antidisciplinarios, en el sentido de que mantienen una tensa relación con las disciplinas académicas. Fredric Jameson los considera más bien «posdisciplinarios», pero cree que «uno de los ejes fundamentales que los sigue definiendo es su relación con las disciplinas establecidas» (1998: 72). Y que los Estudios Culturales son esencialmente eclécticos, de formación amorfa. Todas estas ideas, como se ve, redundan en lo mismo: los Estudios Culturales rechazan las rígidas delimitaciones intelectuales y quieren abrazarlo todo con absoluta libertad. Pero como quien mucho abarca poco aprieta, a veces las investigaciones pecan de cierta superficialidad y esto es lo que, sobre todo en la década de 1990, ha ido denunciándose cada vez con mayor frecuencia. Porque al acudir a conceptos de otras disciplinas tratando de no perder su propia especificidad u originalidad, los Estudios Culturales acaban siendo una «superposición de perspectivas disciplinarias» (Jameson, 1998: 79).

Por otra parte, los problemas del eclecticismo son evidentes: no termina de configurarse un método propio, suficientemente sólido. Se utilizan conceptos y procedimientos de investigación procedentes de muy variadas fuentes: de las teorías de comunicación, de la Semiótica, del Estructuralismo, del Psicoanálisis, de la Antropología, de la Sociología, de la Filosofía, etc. Así, fácilmente se adivina que detrás (o mejor, en la base) de los Estudios Culturales están Jakobson, Lévi-Strauss, Althusser, Bourdieu o Lacan. Y quienes están familiarizados con las obras de estos autores se sienten con derecho a figurar entre los culturalistas, de ahí que los Estudios Culturales hayan sido comparados con un paraguas bajo el cual se reúne mucha, demasiada gente que quiere tener un emblema en común, sin darse cuenta de que tal vez el paraguas no es lo suficientemente amplio como para garantizar la protección de todos (Reynoso, 2000: 69).

17.2. Las distintas modalidades

Suele situarse el comienzo de los Estudios Culturales en la Inglaterra de 1956, momento en el que una serie de intelectuales de considerable prestigio inician, como ha señalado Eduardo Grüner, «un movimiento de toma de distancia del marxismo dogmático dominante en el Partido Comunista británico, para adoptar lo que ellos mismos llamaron una versión "compleja" y crítica de un marxismo culturalista, más atento a las especificidades y autonomías de las antiguas "superestructuras", incluyendo el arte y la literatura» (1998: 20). En realidad, con el tiempo las relaciones entre el marxismo y los Estudios Culturales se irán deteriorando, a medida que los culturistas se interesan más por las corrientes del postestructuralismo, sobre todo por los trabajos de Foucault, Derrida y Lacan.

Según Carlos Reynoso, pueden advertirse dos modalidades de Estudios Culturales: «por un lado está el corpus canónico de Williams-Thompson-Hoggart *et al.* y los textos que prolongan la idea original de estudios de la cultura popular inglesa; por el otro se agrupa lo que en general pasa hoy por Estudios Culturales *lato sensu*, y que a pesar de las infaltables referencias al canon no tiene mucho que ver con él en términos de método, política, reflexividad y elaboración conceptual» (2000: 22). La primera de estas especies, la del *corpus* de Williams-Thompson-Hoggart *et al.*, se encuentra totalmente anclada en un contexto demasiado concreto, el delimitado por la cultura inglesa, mientras que la segunda tendencia es más generalista, aunque sus trabajos no tienen tanta calidad como los de los otros investigadores. Los primeros suponen el origen del movimiento, y esto nadie parece discutirlo. En efecto,

Raymond Williams, E. P. Thompson, Richard Hoggart y Stuart Hall son considerados los fundadores (los *founding fathers*) de los Estudios Culturales. De hecho, el término mismo de «Estudios Culturales» aparece por primera vez en un discurso pronunciado por Hoggart en 1964. Y hay quienes marcan claramente la diferencia entre estos cuatro fundadores y los que vinieron detrás siguiendo sus pasos. Así lo observa Carlos Reynoso:

> Hay una diferencia abismal entre el esfuerzo y el trabajo de los tres o cuatro fundadores y la mecánica de citas encomilladas con que la masa de los recién llegados cree satisfacer la administración de un marco teórico (2000: 36).

17.3. Principales temas de interés

En sus inicios, los Estudios Culturales solían divulgarse en obras colectivas, pero esta tendencia ha ido disminuyendo considerablemente y lo normal ha sido, en la década de 1990 (que es cuando se considera que ha llegado el triunfo absoluto del movimiento, tras el gran impulso experimentado en los años ochenta), la aparición de compilaciones de breves monografías de carácter totalmente individual. A estas alturas son ya muchos los estudios que han aparecido, pero lo cierto es que sus temas son recurrentes y pueden ser reducidos a un número bastante modesto. Carlos Reynoso enumera los siguientes (2000: 24): género y sexualidad (*gay*, *lesbian* o *queer Studies*), identidad cultural y nacional, colonialismo y postcolonialismo, raza y etnicidad, cultura popular, estética, discurso y textualidad, ecosistema, tecnocultura, ciencia y ecología, pedagogía, historia, globalización en la era posmoderna.

Con sólo examinar esta lista se entiende de inmediato que gran parte del interés que suscitan los Estudios Culturales está relacionado con el hecho de que los temas tratados resultan atractivos por sí mismos. Y es que la atención prestada a los grupos marginados, a las minorías étnicas, sexuales y culturales es casi una exigencia de «lo políticamente correcto»; implica estar de acuerdo con los movimientos antirracistas, antisexistas, etc. (Jameson, 1998: 69). Lo que incide, por cierto, en la cuestión del compromiso de los intelectuales con los nuevos grupos sociales o microgrupos. Esta observación ha sido hecha a menudo y los culturistas han reaccionado a la defensiva frente a ella, sintiéndose atacados, acusados de trabajar en cuestiones que poseen un atractivo superficial. Es interesante lo que afirma Carlos Reynoso al respecto:

> Dejemos de lado que los estudios sean o no superficiales, porque en un juicio semejante siempre habrá espacio para la subjetividad. Pero ¿no son ellos en efecto glamorosos? *Ceteris paribus*, y sinceramente: entre un ensayo que se llama «Estructura de los mitos no etiológicos entre los ayoreo-dé» y otros titulados «Leyendo Hustler» (Kipnis 1992), «Mirando Dallas» (Ang 1985), o «Cómo se usa un condom» (Treichler 1996) ¿cuáles elegiría usted leer primero? ¿No recurren ellos mismos a su sustancia temática para publicitar su propio atractivo? ¿No hay acaso en la celebración del interés que despiertan los Estudios Culturales, antes que en el examen de su factor teórico, una pizca de ese espíritu mediático que hace que un producto termine juzgándose por su potencial de recaudación? (2000: 29).

Después de leer estas palabras se adivina ya cuál es la opinión que los Estudios Culturales le merecen a Carlos Reynoso. Él mismo la explicita:

> Mi punto de vista (y no he dado aún con ninguna excepción importante) es que en el culturismo la teoría y el método van hacia un lado y los resultados concretos vienen de otro. ¿De dónde? Pues del interés intrínseco del tema estudiado, de la percepción atenta, de la sa-

gacidad del investigador o de sus informantes, del buen estilo, de la contundencia de los hechos escogidos y de la lectura no necesariamente teórica de la realidad misma (2000: 91).

Los Estudios Culturales han dado cabida en sus investigaciones a géneros antes considerados de mala calidad (western, novela rosa, novela negra, etc.) y también a productos procedentes de otros ámbitos artísticos (música, fotografía, cine, pintura, etc.) y a productos culturales como la televisión, la publicidad, las revistas, la moda, etc., y lo más curioso es que todo este material, cuya presencia hubiera resultado antes difícilmente planteable en un ámbito académico universitario, es examinado en igualdad de condiciones, sin que se establezcan jerarquías de valor. Merece la pena ver cómo Reynoso analiza algunas de las más conocidas investigaciones sobre fenómenos culturales desarrolladas en el campo de los *Cultural Studies*, pues se comprende de inmediato por qué este autor adopta una actitud sumamente crítica frente a los culturistas. Entre los trabajos que Reynoso examina se cuenta *Subculture: The meaning of style* (1979), de Dick Hebdidge. Dice sobre él:

> [...] es un intento de estudiar los significados culturales y la lógica interna del movimiento punk como forma de lenguaje que poseen su propia coherencia. El *punk* es puesto en contraste contra otras formas subculturales como los *hipsters*, los *mods*, los *beats*, los *teddy boys* y los *skinheads*. El encanto del libro le viene del colorido chirriante de su objeto, de la irreverencia de sus actores principales, de la descripción de sus extraños códigos, de su música sin melodía, del *pogo*, de su culto al exceso. Lo que haría las veces de aparato teórico es una sucesión de referencias desperdigadas, primero semiológicas y luego posestructuralistas que abarcan desde la lengua y el habla de Saussure a las prácticas significantes de Kristeva, pasando por la dialógica de Voloshinov, los mitos de Roland Barthes y el concepto estructuralista de la ideología pergeñado por Althusser. Según sean las características del aspecto de la subcultura que se analizan, una u otra será la teoría (o tal vez mejor, el nomenclador conceptual) del que se eche mano en un momento dado. Hebdidge y sus críticos señalan dos hallazgos. El primero es teórico y metodológico, y reza así: las diversas teorías semiológicas y posestructurales utilizadas tienen sus limitaciones, sus pros y sus contras. El segundo es sustancial: Hebdidge asegura que las diversas subculturas juveniles de posguerra se comportan como «semiólogos prácticos» o «semiólogos naturales». A diferencia de un semiólogo teórico que busca descubrir los códigos o convenciones que gobiernan la construcción de significados culturales, Hebdidge argumenta que los grupos subculturales efectúan una disrupción de los códigos dominantes adoptando estilos y códigos distintivos. Ninguno de los descubrimientos de Hebdidge aporta nada nuevo: todo el mundo sabe desde el vamos que las teorías, cualesquiera sean, tienen un alcance limitado, ventajas y desventajas; ningún conjunto de conceptos puede intentar cubrir con la misma eficacia todos los objetos en que se nos ocurra fijar nuestra atención. En cuanto al segundo hallazgo, alcanza con cruzarse con un punk en la calle, con el pelo teñido de verde y alfileres en las mejillas, para inferir de inmediato que el joven ha adoptado un estilo distintivo, y que seguramente pretende comunicar algo con eso (Reynoso, 2000: 93).

Con sólo leer estos comentarios de Reynoso salta a la vista una cuestión importante: los Estudios Culturales adoptan a menudo una perspectiva sociológica. Lo curioso es que este tono sociológico no suele ser reconocido por los mismos que lo utilizan. Pero, de todos modos, desde fuera parece algo evidente. De hecho, Fredric Jameson asegura que la distinción entre Sociología y Estudios Culturales «parece sumamente difícil, si no completamente imposible» (1998: 74). Y ya Raymond Williams afirmaba que los Estudios Culturales eran una manera de abordar las cuestiones sociológicas generales mucho más que una disciplina especializada (en Jameson, 1998: 74).

Volviendo ahora a la lista de temas más recreados en los Estudios Culturales, conviene advertir que no todos los autores están de acuerdo en aceptar como *Cultural Studies* los es-

tudios de género, los estudios *gay*, *lesbian* o *queer Studies*, los estudios sobre el multiculturalismo, sobre el postcolonialismo, etc. Acerca de este último caso, por ejemplo, lo cierto es que hasta fines de la década de 1980, ningún autor de Estudios Culturales alude a la teoría postcolonial. Y el caso es que esta corriente —en la que destacan autores como Edward Said, Homi Bhabha y Chakravorty Spivak, entre otros— ha sido considerada como «el último y más interesante desarrollo de los Estudios Culturales» (Grüber, 1998: 20). Se utiliza el término «postcolonial» en referencia a cualquier cultura que haya sufrido un proceso imperialista desde los comienzos de las colonizaciones o bien, en un sentido más restringido, en referencia a los imperios coloniales del siglo XIX. Lo importante es destacar la tensión que la cultura colonizada mantiene con el poder imperial. Una de las imposiciones de la hegemonía colonizadora es la de la lengua de la metrópoli —y, en consecuencia, también la de su literatura— en detrimento de la lengua autóctona y de la producción cultural de la comunidad colonizada. Esta cuestión es de suma importancia teniendo en cuenta que el control sobre la lengua resulta determinante porque es la manera más eficaz de expresar todo un mundo conceptual. Sin duda, lengua y literatura están al servicio del imperialismo.

Una de las líneas de investigación principales de la teoría postcolonial es la que trata de mostrar cómo quedan vestigios de colonialismo en los discursos y las prácticas del mundo postcolonial. Esta demostración trata de llevarse a cabo con categorías de análisis mucho más refinadas que las utilizadas antes por los estudios antiimperialistas, categorías en gran medida tomadas de autores como Foucault, Derrida, Lacan, De Man, y gracias a las cuales se consiguen grandes logros en la crítica cultural e ideológica. Aunque hay algo que se les puede reprochar (y se les reprocha, de hecho) a quienes siguen este camino: su injustificado abandono del pensamiento de Marx, Freud y de los investigadores de la Escuela de Frankfurt (Grüber, 1998: 59).

Por otra parte, lo cierto es que, pese a presumir de ser una actividad intelectual plural, tolerante, que participa como ninguna de la apertura hacia el Otro o lo Otro característica del posmodernismo, los Estudios Culturales causan la impresión de ser bastante exclusivistas y censores, pues permiten que se hable abiertamente de unos temas (de las minorías étnicas, culturales, sexuales, etc.) pero rechazan (también abiertamente) otros. Así lo denuncia Terry Eagleton:

> Por su ostentosa apertura hacia el Otro, el posmodernismo puede ser casi tan exclusivista y censor como las ortodoxias a las que se opone. Se puede hablar largo y tendido de la cultura humana, pero no de la naturaleza humana; de género, pero no de clase; de cuerpo, pero no de biología; de *jouissance*, pero no de justicia; de poscolonialismo, pero no de la pequeña burguesía. Es una heterodoxia evidentemente ortodoxa que, como forma imaginaria de identidad, necesita sus cucos y sus espantapájaros para seguir en el negocio (1997: 51).

En definitiva, puede decirse que los Estudios Culturales, lejos de presentar un carácter universal, pecan de un cierto reduccionismo, de una búsqueda excesiva de particularismos que amenazan con eliminar, como advierte Eduardo Grüner, «la legitimidad teórica y política de categorías como la de "lucha de clases" o "inconciente", para no mencionar la hoy tan desprestigiada idea de un pensamiento *histórico*» (1998: 24). Y es que, para los seguidores de los Estudios Culturales, la aparición de los nuevos movimientos sociales se explica porque estos movimientos vienen a llenar el vacío dejado por la desaparición de las clases sociales y, así, en lugar de hablar de la lucha de clases, se prefiere hablar de multiculturalismo: no de varias clases que coexisten en el seno de la sociedad, sino de muchas culturas distintas. Así, la oposición más habitual es la establecida entre «culturas centrales» y «culturas periféricas». Para los Estudios Culturales, la noción de «clase social» resulta demasiado amplia porque, dentro de cada clase, se perciben grupos distintos, con sus particularides diferencia-

les. Es lo que, de hecho, ya había advertido Mijail Bajtin desde una perspectiva sociolingüística: en una sociedad conviven —en diálogo— muchos grupos sociales y cada uno de ellos tiene su propio lenguaje (heteroglosia), de modo que no puede estudiarse el código abstracto de la lengua, sino el uso que cada grupo social hace de ese código. Hay que estudiar, pues, el habla individual de cada grupo y advertir cómo detrás de cada manera de hablar se descubre una ideología, puesto que los distintos grupos sociales intentan que sus palabras expresen su experiencia y sus aspiraciones particulares. Esto es lo que hacen los Estudios Culturales: centrarse en el modo particular que tienen de vivir y de pensar, y de hablar, y de comportarse las múltiples culturas que coexisten en el mundo occidental. Aunque, como advierte Eduardo Grüber, este interés por el multiculturalismo —entendido como la coexistencia híbrida de diversos mundos de vida culturales— no justifica el abandono de la categoría de «clase social», pues sin duda «es la lucha de clases lo que muestra la fractura constitutiva de la sociedad» (1998: 39). El control de la clase dominante hace que la sociedad parezca monoglósica, pero en realidad toda sociedad es heteroglósica y siempre hay resquicios para la resistencia, siempre acaban surgiendo productos culturales (basta pensar en la *literatura carnavalizada* de la que habla Bajtin) que descubren «la polifonía latente bajo la aparente armonía del consenso» (Grüber, 1998: 43). De todos modos, lo cierto es que en el fondo las diferencias culturales «dejan intacta la homogeneidad básica del sistema mundial capitalista» (1998: 39). Centrarse en los derechos de las minorías étnicas, los *gays* y las lesbianas no impide que el capitalismo siga su curso. Aunque no por eso tiene que renunciarse a analizar, como hacen los Estudios Culturales, los procesos de construcción de identidades. Porque, en definitiva, esto es lo que más interesa a los culturistas o culturalistas: mostrar las señas de identidad de los distintos grupos sociales y las posibilidades de que se establezcan alianzas entre ellos debido a la existencia de ciertos intereses comunes (Jameson, 1998: 70). Lo que se lleva a cabo es, pues, una política de identidad de los nuevos grupos sociales o microgrupos, y ahí caben el feminismo, el movimiento *gay*, la cuestión de los negros, los estudios chicanos, la teoría postcolonial, etc. En definitiva, de lo que se trata es de reflejarlos grupos, subgrupos y, en definitiva, las posiciones ideológicas subculturales. Lo ideal sería edificar, a partir de estudios dedicados a los distintos grupos sociales, una teoría de la identidad colectiva, como ha señalado Jameson tras lamentar que sólo en unos pocos casos se tenga dicho objetivo en mente (1998: 87). Sólo en unos pocos casos porque lo normal es la celebración de la mezcla cultural y de la complejidad estructural resultante. Una celebración «posmoderna», como dice Jameson, «del desdibujamiento de las fronteras entre lo alto y lo bajo, del pluralismo de los microgrupos y del reemplazo de la política ideológica por la imagen y la cultura mediáticas» (1998: 91).

17.4. Articulación y límite

Uno de los conceptos clave de los Estudios Culturales es el de la «articulación». No es un concepto fácil de definir, precisamente, pues ha recibido varias y muy distintas acepciones. Hasta el punto de convertirse, según Grüber, «en uno de esos *explicatodo* que finalmente explican bien poco» (1998: 36). En principio, puede decirse que *articular* es conectar, bajo ciertas condiciones, dos elementos diferentes para que constituyan una unidad (Reynoso, 2000: 100). La conexión permanece mientras las condiciones que la facilitan siguen vigentes; después, puede desaparecer. No es, por tanto, necesario que se mantenga durante todo el tiempo.

Gracias a la articulación se configura una estructura compleja en la que importan tanto las diferencias entre los elementos integrantes como las similitudes. Lo importante es cono-

cer los mecanismos que permiten conectar lo disímil, puesto que esta conexión no es necesaria ni azarosa, sino buscada. Se entiende la importancia de estas ideas en el ámbito de los Estudios Culturales, donde se trabaja mezclando las cuestiones de género, de sexualidad, de raza, etc., y lo importante es ver cómo pueden combinarse, articulándolos en una estructura compleja, todos estos aspectos, qué conexiones se establecen entre ellos, cuál es más determinante en un individuo, etc.

Resulta indispensable advertir también la importancia que adquiere en el ámbito de los Estudios Culturales la noción de *límite*, entendida en el sentido que le da Eduardo Grüber, para quien el límite «es la simultaneidad —en principio indecible— de lo que articula y separa: es la línea entre la Naturaleza y la Cultura, entre la ley y la transgresión, entre lo Conciente y lo Inconciente, entre lo Masculino y lo Femenino, entre la Palabra y la imagen, entre el Sonido y el Sentido, entre lo Mismo y lo Otro» (1998: 32). Y sigue diciendo Grüber: «Es también —y en esto se constituye en un tema casi obsesivo de los estudios culturales "post"— la línea entre los territorios, materiales y simbólicos: territorios nacionales, étnicos, lingüísticos, subculturales, raciales; territorios, en fin, *genéricos*, en el doble sentido de las "negociaciones" de la identidad en el campo de las prácticas sexuales, y de los géneros literarios, estéticos o discursivos en general» (1998: 32). Hay que tener en cuenta que la cultura de un grupo sólo se percibe cuando éste entra en contacto con otro grupo y asoman las diferencias. Es decir: la cultura es el conjunto de marcas definitorias que tiene un grupo a los ojos de otro (Jameson, 1998: 102), y ésta es, sin duda, una cuestión de límites. En cuanto se percibe el límite, dónde termina el grupo propio y comienza el otro, se está conociendo la cultura a la que se pertenece. Es así como se constituye el proceso de construcción de una identidad cultural. Por ejemplo: Edward Said demuestra en *Orientalism* (1978) que Oriente es una invención hecha a la medida de Occidente. El Otro se forja siempre una imagen de nuestra cultura y esta imagen puede ser asumida o rechazada. Es lo que ocurre con los estereotipos, por ejemplo, a veces se aceptan con orgullo (o con resignación, lo mismo da) y otras veces se rechazan por ofensivos. Pero no es posible prescindir de ellos. En todo caso, lo que es «políticamente correcto», dice Fredric Jameson, «es permitir que el otro grupo construya la imagen propia que prefiera para, en adelante, funcionar con ese estereotipo "oficial"» (1998: 106). Se entiende así por qué Jameson asegura que la cultura «debe verse siempre como un vehículo o un medio por el cual se negocia la relación entre los grupos» (1998: 103). Jameson añade también que las dos formas fundamentales de relación entre dos grupos «se reducen a las primordiales de envidia y odio» (1998: 104). Se refiere, por una parte, a que cuando un grupo tiene más prestigio social que otro es posible que se genere una envidia colectiva por parte del grupo «envidioso», que puede intentar apropiarse de la cultura del otro grupo. Y, por otro lado, puede suscitarse, en lugar de la envidia, el odio. Un grupo se siente amenazado por la existencia de otro, lo considera peligroso e impuro y esgrime el odio como defensa de las fronteras de su grupo (Jameson, 1998: 105). De todo esto deduce Jameson que «las relaciones entre los grupos son siempre estereotipadas en la medida en que implican abstracciones colectivas del otro grupo, más allá de cuán adocenadas, respetuosas o liberalmente censuradas sean» (1998: 105-106).

Lo que está claro es que los Estudios Culturales han obligado a enfrentarse a la alteridad, y esto puede suponer, en muchos casos, un mejor conocimiento de la propia cultura, pues al abordar el examen de lo Otro, inevitablemente afloran los propios prejuicios, las contaminaciones propias desde las que se ve lo ajeno.



BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1970): *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
— (1988): *¿Qué es la Ilustración?*, Tecnos, Madrid.
— (1993): *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, SEL, Jordi Llovet (ed.), Barcanova, Barcelona.
— (1994): *Curso de teoría de la literatura*, D. Villanueva (comp.), Taurus, Madrid.
— (2000): *Manifiestos del Humanismo*, Península, Barcelona.
— (2001): *Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, París.
Abad Nebot, F. (1985): «La poética de Roman Jakobson», estudio preliminar a *Lingüística y Poética*, Cátedra, Madrid.
— (1993): *Crítica literaria (Curso de adaptación)*, UNED, Madrid.
Abrams, M. H. (1975): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barral Editores, Barcelona.
— (1992): *El Romanticismo: tradición y revolución*, Visor, Madrid.
Adams, H. (1969): *The Interest of Criticism*, Harcourt, Brace y World, Nueva York.
— (ed.) (1971): *Critical Theory since Plato*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York.
Académie (1916): *Les Sentiments de L'Académie sur le Cid*, C. Searles (ed.), U.M.P., Minneapolis.
Acosta Gómez, L. A. (1989): *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Gredos, Madrid.
Addison, J. (1991): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Visor, Madrid.
Adorno, Th. W. (1962): *Notas de literatura*, Ariel, 1958, Barcelona.
— (1970): «La crítica de la cultura y la sociedad», en *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona.
— (1971): *Teoría estética*, Taurus, Madrid.
— (1982): «Lukács y el equívoco del realismo», en *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, Buenos Aires.
Aguiar e Silva, V. M. de (1980): *Competencia lingüística y competencia literaria. Sobre la posibilidad de una competencia generativa*, Gredos, Madrid.
— *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid.
Aguilera, Emiliano M. (1955): «Prólogo» a *Sainte-Beuve. Retratos Literarios*, Iberia, Barcelona.
Aguirre, J. (1993): «Walter Benjamin: Fantasmagoría y objetividad», en *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid.
Alas «Clarín», Leopoldo (1987): *Mezclilla*, Lumen, Barcelona.
Albaladejo Mayordomo, T. (1989): *Retórica*, Síntesis, Madrid.
— (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, 1986, Alicante.

Allan Poe, E. (1987): «Filosofía de la composición», «El principio poético», en *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid.
Almeida, J. (1976): *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid.
Alonso, A. (1955): *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid.
— (1986): «Introducción» a *Poesía de cancionero*, Cátedra, Madrid.
Alonso, D. (1955): *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid.
— (1976): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, 1950, Madrid.
— (1985): *Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid.
Alsina Clota, J. (1984): *Problemas y métodos de la literatura*, Espasa-Calpe, Madrid.
— (1989): *El Neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Anthropos, Barcelona.
— (1996): «Noticia preliminar» y «Bibliografía sobre la *Poética*», en *Sobre lo sublime (Anónimo) y Poética (Aristóteles)*, Bosch, Barcelona.
Althusser, L. (1975): «Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado (notas para una investigación)», en *Escritos*, Laia, Barcelona.
Avalle D'Arco, S. (1974): *Formalismo y estructuralismo*, Cátedra, Madrid.
Alvar, C. (1993): «Introducción» a *Vida de Dante*, Alianza, Madrid.
Alvar, M. (1977): *La estilística de Dámaso Alonso*, Universidad de Salamanca, Salamanca,
Álvarez, M.ª C. y Iglesias, R. M.ª (1983): «Introducción» a *Genealogía de los dioses paganos*, Editora Nacional, Madrid.
Allen, G. W. y Clark, H. H. (1941): *Literary Criticism. Pope to Croce*, American Book Company, Nueva York.
Ambrogio, I. (1975): *Ideologías y técnicas literarias*, Akal, Madrid.
Amorós, A. (1987): *Introducción a la literatura*, Castalia, Madrid.
Amorós, C. (1997): *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Cátedra y Universitat de València (Instituto de la Mujer), Madrid.
Anderson Imbert, E. (1979): *La crítica literaria y sus métodos*, Alianza Editorial Mexicana, México.
Andreu, A. (1991): «De Lessing a Benjamin. La otra Ilustración», *Isegoría*, 4, pp. 88-121.
— (1997): «La *Carta sobre el entusiasmo* y el planteamiento de la antropología en vistas a una *Ilustración*», en *Shaftesbury. Carta sobre el entusiasmo*, Crítica, Barcelona.
Antal, F. (1978): *Clasicismo y romanticismo*, A. Corazón, 1966, Madrid.
Argente, J. A. (1980): *El Círculo de Praga*, Anagrama, 1972, Barcelona.
Argullol, R. (1983): *La atracción del abismo*, Bruguera, Barcelona.
— (1988): «El Romanticismo como diagnóstico del hombre moderno», en *Romanticismo/Romanticismos*, Marisa Siguán (coord.), PPU, Barcelona.
— (1990): *El héroe y el único*, Destino, Barcelona.
Aristófanes (1984): *Comedias*, Julio Pallí Bonet (ed.), Bruguera, Barcelona.
— (1993): *Las ranas*, José García López (ed.), Universidad de Murcia, Murcia.
Aristóteles (1992): *Poética*, en *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*, Aníbal González (ed.), Taurus, Madrid.
— (1998): *Retórica*, Alianza, Madrid.
Arnaldo, J. (ed.) (1994): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid.
Asensi, M. (1990): «Estudio introductorio: Crítica límite/el límite de la crítica», en *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco/Libros, Madrid.
— (1991): La teoría fragmentaria del círculo de Jena: Friedrich Schlegel, Amós Belinchón, Valencia
— (1996): *Literatura y filosofía*, Síntesis, Madrid.
— (1998): *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Tirant lo Blanch, Valencia.

Assunto, R. (1989): *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, Madrid.
Atkins, J. W. (1961): *Literary Criticism in Antiquity*, I-II, Gloucester.
Auerbach, E. (1983): *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, FCE, México.
Aullón de Haro, P. (ed.) (1994): *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid.
Austin, J. L. (1990): *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Paidós, Barcelona.
Ayala, F. (1970): *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Taurus, Madrid.
— (1989): *Las plumas del fénix*, Alianza, Madrid.
— (1990): *El escritor en su siglo*, Alianza, Madrid.
— (1992): «La disputa de las escuelas críticas», en *El tiempo y yo, o el mundo a la espalda*, Alianza, Madrid.
Ayrault, R. (1961): *La genèse du romanticisme allemand*, Aubier, París.
Azara, P. (1995): *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*, Siruela, Madrid.
Azpitarte Almagro, J. M. (1981): *Psicoanálisis y crítica literaria*, Akal, Madrid.
Azúa, F. de (1991): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamiela, Pamplona-Iruña.
Bádenas de la Peña, P. (1984): *La estructura del diálogo platónico*, Instituto Antonio Nebrija, Madrid.
Baena, J. A. de (1986): *Prologus Baenenssis*, en *Poesía de cancionero*, Álvaro Alonso (ed.), Cátedra, Madrid.
Bajtin, M. (1982): *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
— (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México.
— (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.
— (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
— (1992): *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno, Madrid.
Bal, M. (1995): *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid.
Balakian, A. (1969): *El movimiento simbolista*, Guadarrama, Madrid.
Baldwin, Ch. S. (1924): *Ancient Rhetoric and Poetic*, The Macmillan Company, Nueva York.
Bally, Ch. (1905): *Précis de Stylistique: esquisse d'une méthode fondée sur l'étude du français moderne*, A. Eggiman, Génova.
Barjau, E. (1990): «Introducción» a *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Tecnos, Madrid.
Barker, M. y Beezer, A. (comps.) (1994): *Introducción a los estudios culturales*, Bosch, Barcelona.
Barthes, R. (1983): «La actividad estructuralista», en *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona.
— (1970): «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Análisis estructural del relato*, AA.VV., Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
— (1970*a*): *S/Z*, París, Seuil.
— (1972): *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Madrid.
— (1973): *El placer del texto*, Siglo XXI, México.
— (1974): *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
— (1975): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona.
— (1987): «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona.
— (1993): *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, Madrid.
Bassnett, S. (1993): *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford/Cambridge.
Bataillon, M. (1966): *Erasmo y España*, FCE, México.
— (1983): *Erasmo y el erasmismo*, Crítica, Barcelona.
Batllori, M. (1987): *Humanismo y Renacimiento. Estudios hispanoeuropeos*, Ariel, Barcelona.

Battisti, E. (1990): *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, Madrid.
Baudelaire, Ch. (1996): «El pintor de la vida moderna», *Consells als joves escriptors*, Jordi Llovet (ed.), Columna, Barcelona.
— (1999): «Consejos a los jóvenes literatos», en *Charles Baudelaire. Crítica literaria*, Lydia Vázquez (ed.), Visor, Madrid.
Bayer, R. (1993): *Historia de la estética*, FCE, México.
Beardsley, M. C. y Hospers, J. (1997): *Estética*, Cátedra, Madrid.
Beauvoir, S. (1977): *El segundo sexo*, Siglo XXI, Buenos Aires.
Béguin, A. (1993): *El alma romántica y el sueño*, FCE, México.
Bellay, J. du (1970): *La déffense et illustration de la Langue Françaíse* (1549), Didier, París.
Belsey, C. (1980): *Critical Practice*, Methuen, Londres/Nueva York.
Bembo, P. (1966): «Prose della volgar lingua» (1525), en *Prose e Rime*, Dionisiotti Ed., Turín.
Benveniste, É. (1974): *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, 1966, México.
Benjamin, W. (1971): *Iluminaciones I*, Taurus, Madrid.
— (1972): *Poesía y capitalismo*, Iluminaciones II, Taurus, Madrid.
— (1973): *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
— (1984): «L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica», en *Art i literatura*, Eumo/Edipoies, Barcelona.
Bense, M. (1973): *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Nueva Visión, Buenos Aires.
Beriguistáin, M.ª T. (1998): «Prólogo» a *David Hume: La norma del gusto y otros ensayos*, Península, Barcelona.
Beristáin, H. (1988): *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
Berlin, I. (2000): *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, Madrid.
— (2000*a*): *Vico y Herder*, Cátedra, Madrid.
Blamires, H. (1991): *A History of Literary Criticism*, Houndmills, Macmillan, Londres.
Blanchot, M. (1992): *El espacio literario*, Paidós, Barcelona.
Blecua, A. (1980): «Herrera y la poesía de su época», en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, Crítica, Barcelona.
— (1998): «Introducció» a *Aristòtil: Retòrica. Poètica*, traducción de Joan Leita y edición a cargo de Alberto Blecua, Edicions 62, Barcelona.
Blecua, J. M. (1970): *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid.
— (1971): «Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro», en *Anejo* 31 de la *Revista de Literatura*, pp. 39-48.
— (1984): «Introducción» a *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*, Castalia, Madrid.
Blesa, T. (1998): *Logofagías. Los trazos del silencio*, Tropelías, Zaragoza.
Blin, G. (1967): «Critique et mouvements», *Nouvelle Revue Française*, 34, 1157-1173.
Bloom, H. (1974): *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés (Blake, Byron, Shelley, Keats)*, Barral, Barcelona.
— (1977): *La angustia de las influencias*, Monte Ávila, Caracas.
— (1997): *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona.
Bobes Naves, M.ª del C. (1989): *La Semiología*, Síntesis, Madrid.
— (1993): *La novela*, Síntesis, Madrid.
— *et al.* (1995-1998): *Historia de la teoría literaria*, 2 vols., Gredos, Madrid.
Boccaccio, G. (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, ed. de M.ª Consuelo Álvarez y Rosa M.ª Iglesias, Editora Nacional, Madrid.
— (1993): *Vida de Dante*, ed. de Carlos Alvar, Alianza, Madrid.

Boileau-Despréaux, N. (1984): «Arte Poética», en *Aristóteles, Horacio, Boileau: Poéticas*, Aníbal González (ed.), Editora Nacional, Madrid.
Bolaffi, E. (1958): *La critica filosofica e letteraria in Quintiliano*, Latomus, Bruselas.
Bonet, L. (1972): «Introducción» a *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Península, Barcelona.
— (1989): «Introducción» a *Émile Zola. El Naturalismo*, Península, Barcelona.
Booth, W. (1974): *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona.
Borges, J. L. (1989): «Nueve ensayos dantescos», en *Obras completas*, vol. III, Emecé, Barcelona.
Bosanquet, B. (1970): *Historia de la estética*, Buenos Aires, Nueva Visión.
Boscán, J. (1986): «A la duquesa de Soma», en *Poesía de cancionero*, ed. de Álvaro Alonso, Cátedra, Madrid.
Bosco, U. (1968): *Petrarca*, Laterza, Bari.
Bourdieu, P. (1983): «Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase», en *Campo del poder y campo intelectual*, Folios Ediciones, Tucumán.
— (1997): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
Bourneuf, R. y Ouellet, R. (1975): *La novela*, Ariel, Barcelona.
Bowie, A. (1997): *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, Routledge, Londres/Nueva York.
Bowra, C. M. (1972): *La imaginación romántica*, Taurus, Madrid.
Bozal, V. (ed.) (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid.
Bradbury, M. y Palmer, D. (eds.) (1974): *Crítica contemporánea*, Cátedra, Madrid.
Brailsford, H. N. (1986): *Shelley, Godwin y su círculo*, FCE, México.
Braun, K. y Seijo, M. A. (1993): «Prólogo» a *Antología de los primeros años del Romanticismo alemán*, Universidad de Extremadura, Extremadura.
Brecht, B. (1973): *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona.
Bréhier, E. (1953): *La filosofía de Plotino*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
Brioschi, F. y Girolamo, C. di (1996): *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona.
Brochard, U. (1945): *Estudios sobre Sócrates y Platón*, Losada, Buenos Aires.
Brooks, C. y Warren, R. P. (1961): *Understanding Poetry*, Holt, Rinehart and Wilson, Nueva York.
Brown, G. y Yule, G. (1993): *Análisis del discurso*, Visor, Madrid.
Brun, J. (1963): *Aristóteles y el Liceo*, Eudeba, Buenos Aires.
Brunetière, F. (1889): «La critique scientifique», en *Questions de critique*, Calmmann Lévy édite, París.
— (1890): *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Hachette, París.
Bruyne, E. de (1958): *Estudios de estética medieval*, 2 vols., Gredos, Madrid.
— (1963): *Historia de la estética*, 2 vols., BAC, Madrid.
Bullock, A. (1989): *La tradición humanista de Occidente*, Alianza, Madrid.
Bürger, P. (1987): *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona.
— (1987*a*): «Problemas de investigación de la recepción», en *Estética de la recepción*, J. A. Mayoral (ed.), Arco/Libros, Madrid.
Burke, E. (1997): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), Tecnos, Madrid.
Burwick, F. (ed.) (1989): *Coleridge's «Biographia Literaria»: Text and Meaning*, Ohio State University Press.
Butor, M. (1967): *Sobre literatura I*, Seix Barral, Barcelona.
— (1967): *Sobre literatura II. Estudios y conferencias 1959-1963*, Seix Barral, Barcelona.

Cabo Aseguinolaza, F. (1994): «Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria», en *Avances en teoría de la literatura*, D. Villanueva (comp.), Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

Cahn, A. (1960): *Goethe, Schiller y la época romántica*, Nova, Buenos Aires,

Caillois, R. (1989): *Acercamientos a lo imaginario*, FCE, México.

Calvo Martínez, T (1986): *De los sofistas a Platón: Política y pensamiento*, Cincel, Madrid.

Campbell, P. (1991): *Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads: Critical Perspectives*, Macmillan, Basingstoke.

Camps, V. (1976): *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Península, Barcelona.

Carbonell, N. y Torras, M. (comp.) (1999): *Feminismos literarios*, Arco/Libro, Madrid.

Carloni, J. C. Filloux, J. C. (1961): *La crítica literaria francesa*, Eudeba, Buenos Aires.

Carnero, G (1983): *La cara oscura del siglo de las luces*, Cátedra/Fundación Juan March, Madrid.

Carrera de la Red, A. (1988): *El «problema de la lengua» en el humanismo renacentista español*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid.

Carreira, A. (1998): *Gongoremas*, Península, Barcelona.

Carrillo y Sotomayor, L. (1990): «Libro de la erudición poética» (1611), en *Obras*, Rosa Navarro (ed.), Castalia, Madrid.

Carritt, E. F. (1970): *Introducción a la estética*, FCE, México.

Carvallo, L. A. de (1946): *Cisne de Apolo. De las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece* (1602), CSIC, Madrid.

Cascales, F. (1975): *Tablas Poéticas*, B. Brancaforte (ed.), Espasa-Calpe, Madrid.

Cassirer, E. (1993): *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México.

Castellet, J. M.ª (1987): *L'hora del lector seguit de Poesia, realisme, història*, Edicions 62, Barcelona.

Castelvetro, L. (1978): *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta (1570)*, 2 vols., W. Romani (ed.), Laterza, Roma/Bari.

Castiglione, B. (1984): *El cortesano*, Rogelio Reyes Cano (ed.), Espasa-Calpe (Colección Austral), Madrid.

Castilla del Pino, C. (1994): «El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario», en *Teoría de la crítica literaria*, Aullón de Haro (ed.), Trotta, Madrid.

Castillo, C. (1974): «Teorías del estilo en la literatura latina: tradición y evolución», en *Estudios Clásicos*, n.° 72, pp. 235-256.

Catelli, N. (1991): *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona.

— (1996): «La *New criticism*», en *Teoria de la literatura*, Jordi Llovet (ed.), Columna, Barcelona.

Charles, M. (1977): *Rhétorique de la lecture*, Seuil, París.

Chartier, P. (1990): *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, París.

Chatelet, F. (1967): *El pensamiento de Platón*, Labor, Barcelona.

Chatman, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid.

Checa Beltrán, J. (1998): *Razones del buen gusto: poética española del Neoclasicismo*, CSIC, Madrid.

Chico Rico, F. (1987): «Fundamentos metateóricos de la Ciencia Empírica de la Literatura», en *Estudios de Lingüística*, 4, pp. 45-61.

— (1988): *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, Alicante.

Chicharro Chamorro, A. (1987): *Literatura y saber*, Alfar, Sevilla.

— (1994): «La teoría de la crítica sociológica», en *Teoría de la crítica literaria*, Aullón de Haro (ed.), Trotta, Madrid.

Cicerón (1994): *Antología de los discursos de Cicerón*, J. M. Baños y J. López (eds.), Ediciones Clásicas, Madrid.
— (1997): *El orador*, Alianza, Madrid.
— (2000): *Bruto: Historia de la elocuencia romana*, Alianza, Madrid.
Cirlot, V. (1996): «L'estètica de la recepció», en *Teoria de la literatura*, Jordi Llovet (ed.), Columna, Barcelona.
Claussen, D. (1994): *La teoria crítica avui*, Germanica, Alzira.
Cohen, K. (1974): «El *New Criticism* en los Estados Unidos (1935-1950)», en *Revista de Occidente*, n.° 44.
Colaizzi, G. (ed.) (1990): *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Madrid.
Coleridge, S. T. (1975): *Biographia Literaria*, Labor, Barcelona.
Collard, A. (1967): *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid.
Collingwood, R. G. (1985): *Los principios del arte*, FCE, México.
Con Davis, R. y Scheleifer, R. (eds.) (1991): *Criticism and Culture. The Role of Critique in Modern Literary Theory*, Longman, Harlow.
Coombes, H. (1963): *Literature and Criticism*, Penguin, Londres.
Cooper, L. (1963): *The Poetics of Aristotle, its meaning and influence*, Cooper Square Publishers, Nueva York.
Copleston, F. (1996): *Historia de la filosofía. De Wolff a Kant*, vol. 6, Ariel, Barcelona.
Cortázar, J. (1987): «El poeta, el narrador y el crítico», introducción a *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid.
Corugedo, S. y Chamosa, J. L. (1994): «Introducción» a *Baladas Líricas*, Cátedra, Madrid.
Costa Palacios, A. (1987): «Estudio preliminar» al *Libro de la erudición poética*, Alfar, Sevilla.
Crane, R. S. *et al.* (1952): *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, The University of Chicago Press, Chicago.
Cranston, M. (1997): *El romanticismo*, Grijalbo Mondadori, Barcelona.
Crespo, A. (1979): *Conocer Dante y su obra*, Dopesa, Barcelona.
Cuesta Abad, J. M. (1991): *Teoría hermenéutica y literatura (el sujeto del texto)*, Visor, Madrid.
— (1994): «La crítica literaria y la hermenéutica», en Aullón (ed.) (1994).
Culler, J. (1978): *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Anagrama, Barcelona.
— (1992): *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid.
— (1997): *Literary theory. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford.
Curtius, E. R. (1989): *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., FCE, México.
D'Angelo, P. (1999): *La estética del Romanticismo*, Visor, Madrid.
Dante Alighieri (1994): *Epístola XIII*, en *Obras Completas*, BAC, Madrid.
— (1995): *De vulgari eloquentia*, Eumo, Girona.
Darst, D. H. (1985): *Imitatio (Polémica sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Orígenes, Madrid.
Delcroix, M. y Hallyn, F. (1987): *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Duculot, París.
Deleuze, G. (1986): *Empirismo y subjetividad: la filosofía de David Hume*, Gedisa, Barcelona.
— (1997): *Filosofía crítica de Kant*, Cátedra, Madrid.
Della Volpe, G. (1987): *Historia del gusto*, Visor, Madrid.
Demetrio (1996): «Sobre el estilo», en *Demetrio: Sobre el Estilo. «Longino»: Sobre lo sublime*, José García López (ed.), Gredos, Madrid.
Demetz, P. *et al.* (eds.) (1968): *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, Yale University Press, New Haven/Londres.

Derrida, J. (1971): *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires.
— (1989): *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona.
— (1997): *La diseminación*, Fundamentos, Madrid.
Díaz-Plaja, G. (1983): *El espíritu del Barroco*, Crítica, Barcelona.
Díez Borque, J. M. (ed.) (1985): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus, Madrid.
Díez-Canedo, E. (1978): «Introducción» a *Defensa de la poesía*, Siglo Veinte, Buenos Aires.
Diógenes Laercio (1998): *Vidas de los filósofos más ilustres*, Porrúa, México.
Dilthey, W. (1945): *Poética*, Losada, Buenos Aires.
Dolezel, L. (1997): *Historia breve de la poética*, Síntesis, Madrid.
— (1997*a*): «Mímesis y mundos posibles», en *Teorías de la ficción literaria*, Garrido Domínguez (ed.), Arco/Libros, Madrid.
Domínguez Caparrós, J. (1993): *Orígenes del discurso crítico*, Gredos, Madrid.
— (ed.) (1997): *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, Madrid.
— (1999): «Literatura y actos de lenguaje», en *Pragmática de la comunicación literaria*, J. A. Mayoral (comp.), Arco/Libro, Madrid.
— (1999*a*): *Crítica Literaria*, UNED, Madrid.
Ducrot, O. *et al.* (1971): *¿Qué es el estructuralismo?*, Losada, Buenos Aires.
Dutton, R. (1984): *An Introduction to Literary Criticism*, Longman, Beirut.
Eagleton, T. (1993): *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México.
— (1999): *La función de la crítica*, Paidós, Barcelona.
Eco, U. (1965): *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona.
— (1977): *Tratado de Semiótica general*, Lumen, Barcelona.
— (1987): «El extraño caso de la *intentio lectoris*», *Revista de Occidente*, n.° 69, pp. 5-28.
— (1989): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona.
— (1992): *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona.
— (1993): *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, Barcelona.
— (1997): *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge.
Echevarría, I. (1993): «El *Flâneur*, mort i transfiguració», en *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, J. Llovet (ed.), Barcanova, Barcelona.
Egido, A. (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona.
Eichenbaum, B. (1980): «La teoría del *método formal*», en Todorov (ed.) (1980).
— (1980*a*): «Cómo está hecho *El capote* de Gogol», en Todorov (ed.) (1980).
— (1980*b*): «Sobre la teoría de la prosa», en Todorov (ed.) (1980).
Eliot, T. S. (1950): *The sacred wood*, Methuen y Coltd, Londres.
— (1967): *Criticar al crítico*, Madrid.
— (1999): *Función de la poesía y función de la crítica*, Tusquets, Barcelona.
Elyot, T. (1966): *The Book named the Governor*, Everyman's Library, Nueva York.
Ellis, J. M. (1988): *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico*, Taurus, Madrid.
Ellman, M. (1979): *Thinking about Women*, Virago, Londres.
Ellmann, R. y Feidelson, Ch. (1965): *The Modern Tradition. Backgrouns of Modern Literature*, Oxford University Press, Nueva York.
Empson, W. (1976): *Fundamentos de crítica literaria*, Huemul, Buenos Aires.
— (1984): *Seven Types of Ambiguity*, The Hogarth Press, Londres.
Encina, Juan del (1984): «Arte de poesía castellana», en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, López Estrada (ed.), Taurus, Madrid.
Erlich, V. (1974): *El formalismo ruso. Historia y doctrina*, Seix Barral, Barcelona.
Ermantinger, E. (ed.) (1984): *Filosofía de la ciencia literaria*, FCE, México.

Escandell, M.ª V. (1993): *Introducción a la pragmática*, Anthropos, Barcelona.
Escarpit, R. (1958): *Sociología de la literatura*, Edima, Barcelona.
Evans, I. (1985): «Los poetas románticos», en *Breve historia de la literatura inglesa*, Ariel, Barcelona.
Even-Zohar, I. (1990): *Polysystem Studies*, volumen monográfico de *Poetics Today*, 11, n.º 1.
— (1994): «La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa», en *Avances en teoría de la literatura*, Darío Villanueva (comp.), Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
— (1999): «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas», en *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos (comp.), Arco/Libros, Madrid.
Faral, E. (1962): *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Champion, 1924, París.
Ferraris, M. (1990): «Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu», en *Teoría literaria y deconstrucción*, Manuel Asensi (ed.), Arco/Libros, Madrid.
Ferrater Mora, J. (1988): *Cuatro visiones de la historia universal*, Alianza, Madrid.
Ferrie, F. (1974-75): «Aspiraciones del humanismo español del siglo XV: Revalorización del *Prohemio e Carta* de Santillana», en *R. F. E.*, LVII, pp. 195-209.
Feuerbach, L. (1970): *Aportes para la crítica de Hegel*, La Pléyade, Buenos Aires.
Ficino, M. (1994): *De amore*, ed. de Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid.
Flavio Filostrato (1998): *Vidas de los sofistas*, Porrúa, 1533, México.
Fokkema, D. W. (1998): «La literatura comparada i el nou paradigma», *Els Marges*, 40.
Fokkema, D. W. e Ibsch, E. (1981): *Teorías de la literatura del siglo* XX, Cátedra, Madrid.
Fontán, A. (1974): «Cicerón y Horacio, críticos literarios», en *Estudios Clásicos*, n.º 72, pp. 187-216.
Fontaine, J. (1980): *El Círculo Lingüístico de Praga*, Gredos, Madrid.
Forster, E. M. (1983): *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid.
Foster, H. (ed.) (1986): *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona.
Foster, K. (1989): *Petrarca. Poeta y humanista*, Crítica, Barcelona.
Franzini, E. (2000): *La estética del siglo* XVIII, Visor, Madrid.
Freud, S. (1948-1981): *Obras Completas*, 3 vols., Biblioteca Nueva, Madrid.
— (1972): «El poeta y la fantasía», en *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*, Alianza, Madrid.
— (1990): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza, Madrid.
— (1991): «Lo siniestro», en *E. T. A. Hoffmann. El hombre de la arena precedido de Lo siniestro*, C. Bravo-Villasante y L. López Ballesteros (trad.), Olañeta Editor, Palma de Mallorca.
Frye, N. (1977): *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas.
— (1986): *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Taurus, Madrid.
Gadamer, H.-G. (1994): *Verdad y método II*, Sígueme, Salamanca.
— (1996): *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
— (1996*a*): *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid.
Gallardo López, M.ª D. (1992): «En torno a la ciencia literaria. La literatura clásica», en *Teoría, crítica e Historia literaria*, J. A. Hernández Guerrero (ed.), La Voz, Cádiz.
Gallego Morell, A. (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid.
Gaos, V. (1984): «Introducción» a *Juan Ramón Jiménez. Antolojía Poética*, Cátedra, Madrid.
Gaos Schmidt, A. (1993): *Cicerón y la elocuencia*, Universidad Nacional de México, México.
García Berrio, A. (1968): *España e Italia ante el conceptismo*, CSIC, Madrid.
— (1973): *Significado actual del formalismo ruso*, Planeta, Barcelona.
— (1975): *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona.

— (1977): *Formación de la teoría literaria moderna*, Cupsa, Madrid.
— (1978): «Lingüística del texto y texto lírico. (La tradición textual como contexto)», en *Revista Española de Lingüística*, 8, pp. 19-75.
— (1994): *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid.
— y Hernández Fernández (1990): *La poética: tradición y modernidad*, Síntesis, Madrid.
— y Huerta Calvo, J. (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid.
García-Borrón, J. C. (1985): *Empirismo e Ilustración inglesa: de Hobbes a Hume*, Cincel-Kapelusz, Madrid.
García de la Concha, V. (1983): *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
García Galiano, A. (1991): «Dante a la luz de la Poética renacentista», en *Retórica y poética*, José Hernández Guerrero (ed.), La Voz, Cádiz.
García López, J. (1992): «Introducción» a *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. I, Gredos, Madrid.
— (1996): «Introducción» a *Sobre el estilo*, Gredos, Madrid.
— (1996*a*): «Introducción» a *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid.
García Rodríguez, J. (comp.) (2000): *Neoaristotélicos de Chicago*, Arco/Libros, Madrid.
García Yebra, A. (1988): *Aristóteles. Poética*. Edición trilingüe, Gredos, Madrid.
Garin, E. (1981): *La revolución cultural del Renacimiento*, Crítica, Barcelona.
Garrido Domínguez, A. (1996): *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid.
— (ed.) (1997): *Teorías de la ficción literaria*, Arco/Libros, Madrid.
Garrido Gallardo, M. A. (1976): *Introducción a la teoría de la literatura*, SGEL, Madrid.
— (1996): *Crítica literaria. La doctrina de Lucien Goldmann*, Rialp, Madrid.
— (ed.) (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid.
— (2000): *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Síntesis, Madrid.
Gasté, A. (1898): *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets*, Seuil, París.
Genette, G. (1970): «Fronteras del relato», en *Análisis estructural del relato*, AA.VV., Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
— (1977): «Géneros, "tipos", modos», en Garrido Gallardo (ed.) (1988).
— (1979) *Introduction à l'architexte*, Seuil, París.
— (1983): *Nouveau discurs du récit*, Seuil, París.
— (1989): *Figuras III*, Lumen, Barcelona.
— (1993): *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona.
Gil, L. (1985): «Presentación de *El Banquete*», y «Presentación de *Fedro*», en *Platón: El Banquete, Fedón, Fedro*, Labor, Barcelona.
— (1996): *Aristófanes*, Gredos, Madrid.
Gilbert, A. H. (1967): *Literary Criticism: Plato to Dryden*, Wayne State University Press, Detroit.
Gilbert, S. y Gubar, S. (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra y Universitat de València (Instituto de la Mujer), Madrid.
Girolamo, C. di (1982): *Teoría crítica de la literatura*, Crítica, Barcelona.
— (1995): «Tendències actuals de les teories de la literatura», *Els Marges*, n.º 53.
Givone, S. (1990): *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid.
Gnutzmann, R. (1994): *Teoría de la literatura alemana*, Síntesis, Madrid.
Godzich, W. (1998): *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Cátedra, Madrid.
Goldmann, L. (1966): «Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács», en *Teoría de la novela*, de Georg Lukács, Siglo Veinte, Buenos Aires.
— (1967): *Para una sociología de la novela*, Ciencia Nueva, Madrid.

Gómez, J. (1993): «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (s. XVI)», *Dicenda*, n.º 11.

Gómez Debate, P. (1985): «Introducción» a *Mallarmé*, Júcar, Madrid.

Gómez Moreno, A. (1990): *El «Prohemio e carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo* XV, PPU, Barcelona.

Gómez Redondo, F. (1996): *La crítica literaria del siglo* XX, Edaf, Madrid.

Góngora, L. de (1973): «Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron», en E. Orozco (1973), Gredos, Madrid.

González Pérez, A (1984): «Boileau», en *Aristóteles, Horacio, Boileau: Poéticas*, Editora Nacional, Madrid.

— (1992): «Introducción» a *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*, Taurus, Madrid.

Gracián, B. (1987): *Agudeza y arte de ingenio* (1642), 2 vols., Evaristo Correa Calderón (ed.), Castalia, Madrid.

Gras Balaguer (1997): «Estudio preliminar» a *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid.

— (1998): *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montesinos, Barcelona.

Green, Otis H. (1969): *España y la tradición occidental*, vol. I, Gredos, Madrid.

Greimas, A. J. (1971): *Semántica estructural*, Gredos, Madrid.

Grice, P. (1967): *Logic and Conversation*, Harvard University Press, Cambridge.

Grimal, P. (1990): *Cicerón*, Carlos Lohlé, Buenos Aires.

Grube, G. M. A. (1973): *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid.

Grüber, E. (1998): «El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek», en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Barcelona.

Grupo de Lieja (1987): *Retórica General*, Paidós, Barcelona.

Guerin, W. L. (1974): *Introducción a la crítica literaria*, Marymar, Buenos Aires.

Guerrero, G. (1998): *Teorías de la lírica*, FCE, México.

Guillén, C. (1971): *Literature as system*, Princeton, Princeton University Press, Nueva Jersey.

— (1985): *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona.

— (1988): *El primer Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona.

— (1989): *Teorías de la historia literaria*, Espasa-Calpe, Madrid.

Guimón, J. (1993): *Psicoanálisis y literatura*, Kairós, Barcelona.

Guiraud, P. (1967): *La estilística*, Nova, Buenos Aires.

Gumbrecht, H. U. (ed.) (1971): *La actual ciencia literaria alemana*, Anaya, Salamanca.

Gusdorf, G. (1976): *Naissance de la conscience romantique au Siècle des Lumières*, Payot, París.

Guzman, J.-R. (1995): *Les teories de la recepció literària*, Universitat d'Alacant, Alacant.

Habermas, J. (1998): *Conciencia moral y acción comunicativa*, Península, Barcelona.

Hall Jr., V. (1982): *Breve historia de la crítica literaria*, FCE, México.

Haman, J. G. (1989): «Una carta sobre la Ilustración», en *¿Qué es la Ilustración?*, Tecnos, Madrid.

Hamm, V. M. (1937): «Addison and the Pleasures of the Imagination», en *Modern Language Notes*, 52, pp. 498-500.

Hardison, O. B. (1985): *Medieval Literary Criticism: translations and interpretations*, Ungar, Nueva York.

Harry Smith, J. y Winfield Parks, E. (1932): *The Great Critics. An Anthology of Literary Criticism*, W. W. Norton y Company, Nueva York.

Harshaw, B. (1997): «Ficcionalidad y Campos de referencia», en *Teorías de la ficción literaria*, Garrido Domínguez (ed.), Arco/Libros, Madrid.

Hartman, G. (1990): «El destino de la lectura», en *Teoría literaria y deconstrucción*, Manuel Asensi (ed.), Arco/Libros, Madrid.

Hatzfeld, H. (1967): *Estudios de estilística*, Planeta, Barcelona.
Hauser, A. (1998): *Historia social de la literatura y del arte*, 2 vols., Debate, Madrid.
Havelock, E. A. (1994): *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid.
Hazard, P. (1946): *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid.
Hebdidge, D. (1979): *Subculture: The Meaning of Style*, Meuthen, Londres.
Heidegger, M. (1996): *El ser y el tiempo*, FCE, México.
Hegel, G. W. F. (1971): *Introducción a la estética*, Península, Barcelona.
— (1985): *Estética. La poesía*, Siglo Veinte, Buenos Aires.
— (1989): *Estética I*, Península, Barcelona.
— (1991): *Estética II*, Península, Barcelona.
Hegewicz, E. (1975): «Presentación» a *Biographia Literaria*, Labor, Barcelona.
Hennequin, É. (1909): *La crítica científica*, Daniel Jorro Editor, Madrid.
Hernández Guerro, J.-A. (ed.) (1990): *Teoría del arte y teoría de la literatura*, La Voz, Cádiz.
— (ed.) (1991): *Retórica y poética*, La Voz, Cádiz.
— (ed.) (1992): *Teoría, crítica e historia literaria*, La Voz, Cádiz.
Herrera, Fernando de (1972): «Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Gredos, Madrid.
Herrero Miguel, A. (1928): *Victor Hugo*, Sociedad General de Publicaciones, Barcelona.
Highet, G. (1978): *La tradición clásica*, 2 vols., FCE, México.
Hillis Miller, J. (1999): «Cultural Studies and Reading», en *Literary Theories. A Reader & Guide,* University Press, Nueva York.
Hirsch Jr., E. D. (1997): «Tres dimensiones de la hermenéutica», en Domínguez Caparrós (ed.) (1997).
Hjelmslev, L. (1971): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.
Hohendahl, P. U. (1987): «Sobre el estado de la investigación de la recepción», en *Estética de la recepción*, J. A. Mayoral (ed.), Arco/Libros, Madrid.
Holland, N. N. (1974): «El "inconsciente" en la literatura: la crítica psicoanalítica», en *Crítica contemporánea*, M. Bradbury y D. Palmer (ed.), Cátedra, Madrid.
Huerta Calvo, J. (1982): «La teoría literaria de Mijail Bajtin (apuntes y textos para su introducción en España), en *Dicenda.*
— (1994): «La teoría de la crítica de los géneros literarios», en Aullón (ed.), (1994).
Hugo, V. (1989): *Manifiesto romántico*, Península, Barcelona.
Huizinga, J. (1967): *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid.
Hume, D. (1992): *Tratado de la naturaleza humana*, Félix Duque (ed.), Tecnos, Madrid.
— (1998): *La norma del gusto y otros ensayos*, Península, Barcelona.
Husserl, E. (1985): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, FCE, México.
— (1989): *La idea de la fenomenología*, FCE, México.
— (1994): *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Alianza, Madrid.
— (1997): *Meditaciones cartesianas*, Tecnos, Madrid.
Iglesias Santos, M. (1994): «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas», «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas», en *Avances en teoría de la literatura*, Darío Villanueva (comp.), Compostela, Santiago de Compostela.
— (1999): «La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios», en *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos (comp.), Arco/Libros, Madrid.
— (comp.) (1999): *Teoría de los Polisistemas*, Arco/Libros, Madrid.
Ingarden, R. (1998): *La obra de arte literaria*, Taurus, Madrid.

Iser, W. (1972): *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
— (1975): «La estructura apelativa de los textos», en Warning (ed.).
— (1987): *El acto de leer*, Taurus, Madrid.
— (1987*a*): «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en *Estética de la recepción*, J. A. Mayoral (ed.), Arco/Libros, Madrid.
Jaeger, W. (1967): *Paideia: los ideales de la cultura griega*, FCE, México.
— (1993): *Aristóteles: bases para la historia de su desarrollo intelectual*, FCE, México.
Jakobson, R. (1973): «La dominante», en *Questions de Poétique*, Seuil, París.
— (1980): «Sobre el realismo artístico», en Todorov (ed.) (1980).
— y Tinianov, J. (1980): «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», en Todorov (ed.) (1980).
James, H. (1975): *El futuro de la novela*, Taurus, Madrid.
Jameson, F. (1980): *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Ariel, Barcelona.
— (1984): «La crítica literaria de Sartre», en *La moderna crítica literaria francesa*, John K. Simon (ed.), pp. 205-240, FCE, México.
— (1998): «Sobre los Estudios Culturales», en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Barcelona.
Jammes, R. (1994): «Introducción» y «Apéndice II» de su edición de las *Soledades*, de Góngora, Castalia, Madrid.
Jáuregui, Juan de (1978): *Discurso poético*, M. Romanos (ed.), Editora Nacional, Madrid.
Jauss, H.-R. (1976): *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, Península, Barcelona.
— (1987): «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en *Estética de la recepción*, J. A. Mayoral (ed.), Arco/Libros, Madrid.
— (1991): *Teoria de la recepció literària. Dos articles*, Barcanova, Barcelona.
— (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.
— (2000): «La réplica de la *Querelle des anciens et des modernes* en Schlegel y Schiller», en *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona.
Jeanson, F. (1975): *Jean-Paul Sartre en su vida*, Seix Barral, Barcelona.
Jefferson, A. y Robey, D. (1982): *Modern literary theory. A comparative Introduction*, Batsford Ltd., Londres.
Jordan, B. (1986): «Un viaje por la teoría literaria», *Quimera*, 51.
José Pradés, J. de (1954): *La teoría literaria (retóricas, poéticas, preceptivas, etc.)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.
— (1971): «Estudio preliminar» a *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, CSIC, Madrid.
Julián Pérez, A. (1986): *Poética de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Gredos, Madrid.
Jung, C. G. (1965): *Formaciones de lo inconsciente*, Paidós, Barcelona.
— (1974): *Los complejos y el inconsciente*, Alianza, Madrid.
— (1975): *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid.
— (1990): *Arquetipos de lo inconsciente colectivo*, Paidós, Buenos Aires.
Juretschke, H. (1983): «La primera singladura de Friedrich Schlegel (1790-1802)» y «La visión de madurez desde una perspectiva cristiana (1812-1829)», en *Friedrich Schlegel. Obras Selectas*, 2 vols., Fundación Universitaria Española, Madrid.
Kant, E. (1989): «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?, en *¿Qué es la Ilustración?*, Tecnos, Madrid.

— (1992): *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila, Caracas.
— (1997): *Lo bello y lo sublime*, Espasa-Calpe, Madrid.
— (1999): *En defensa de la Ilustración*, Alba, Barcelona.
Kayser, W. (1970): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid.
Kleist, H. V. (1988): *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Jorge Riechmann (ed.), Hiperión, Madrid.
Klibansky, R. (1939): *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, Warburg Institute, Londres.
Kofler, L. (1972): *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Seix Barral, Barcelona.
Kommerell, M. (1990): *Lessing y Aristóteles: investigaciones acerca de la teoría de la tragedia*, Visor, Madrid.
Kosofsky, E. (1998): *Epistemología del armario*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona.
Kristeller, P. O. (1970): «Los antecedentes medievales del humanismo renacentista», en *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, FCE, México.
— (1980): «El territorio del humanista», en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, Barcelona, Crítica. Resumen de *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, FCE, México.
Kristeva, J. (1974): *El texto de la novela*, Jordi Llovet (trad.), Lumen, Barcelona.
— (1974): *La Révolution du langage poétique*, Seuil, París.
— (1976): *Semiótica 1 y 2*, Fundamentos, Madrid.
Krysinski, W. (1998): *La novela en sus modernidades: a favor y en contra de Bajtin*, Iberoamericana, Madrid.
Lacan, J. (1966): *Écrits*, 2 vols., Seuil, París.
Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J.-L. (1978): *L'absolu littéraire*, Seuil, París
Lacouture, Jean y Daniel, Jean (1974): «Compromiso político y literatura», en *Escribir... ¿Por qué? ¿Para quién?*, Monte Ávila, Caracas.
Lambert, J. (1999): «Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües», en *Teoría de los polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos (comp.), Arco/Libros, Madrid.
Lambropoulos, V. y Miller, D. N. (eds.) (1987): *Twentieth-Century Literary Theory, An introductory anthology*, State University of Nueva York Press, Nueva York.
Lanson, G. (1902): «Avant-Propos» a la *Histoire de la littérature française*, Hachette, París.
Lapesa, R. (1971): «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid.
— (1985): «Petrarca y los poetas castellanos del siglo XV», en *Garcilaso: Estudios completos*, Istmo, Madrid.
Larroyo, F. (1993): «Estudio preliminar» a *Platón: Diálogos*, Porrúa, México.
Lausberg, H. (1980): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., Gredos, Madrid.
— (1993): *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid.
Lázaro Carreter, F. (1956): «Sobre la dificultad conceptista», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, pp. 355-386.
— (1974): *Estilo barroco y personalidad creadora*, Cátedra, Madrid.
— (1976): *Estudios de poética (la obra en sí)*, Taurus, Madrid.
— (1980): *Estudios de lingüística*, Crítica, Barcelona.
— (1980*a*): «Imitación y originalidad en la poética renacentista», en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2.
— (1980*b*): «Leo Spitzer o el honor de la Filología», en *Estilo y estructura de la literatura española*, Crítica, Barcelona.

— (1982): «Prólogo» a *Teoría de la literatura*, de Boris Tomashevski, Madrid, Akal.
— (1999): «La literatura como fenómeno comunicativo», en *Pragmática de la comunicación literaria*, J. A. Mayoral (comp.), Arco/Libros, 1987, Madrid.
Lenin, V. I. (1975): *Escritos sobre la literatura y el arte*, Península, Barcelona.
Lessing, G. E. (1989): «Acerca de la verdad», en *¿Qué es la Ilustración?*, Tecnos, Madrid.
— (1990): *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Tecnos, Madrid.
Levin, H. (1958): *Contexts of Criticism*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
Levin, S. R. (1990): *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Cátedra, Madrid.
— (1999): «Consideraciones sobre qué acto de habla es un poema», en *Pragmática de la comunicación literaria*, J. A. Mayoral (comp.), Arco/Libros, Madrid.
Levinson, S. C. (1983): *Pragmática*, Teide, Barcelona.
Lledó, E. (1982): «Introducción general» a *Platón: Diálogos I*, Gredos, Madrid.
— (1984): *La memoria del logos: estudios sobre el diálogo platónico*, Taurus, Madrid.
— (1991): *El silencio de la escritura*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.
— (1992): *El surco del tiempo: meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Crítica, Barcelona.
— (1995): «Lenguaje e interpretación filosófica», en *Filosofía y lenguaje*, Ariel, Barcelona.
Llorens Bellés, M.ª J. (1992): *Una aproximación a la estética de David Hume*, Universitat de València, Valencia.
Llovet, J. (1977): «Jan Mukarovski, un signo nuevo para la estética», en J. Mukarovski, *Escritos de estética y semiótica del arte* (selección, prólogo, notas y bibliografía de J. Llovet), Gustavo Gili, Barcelona.
— (1978): *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Anagrama, Barcelona.
— (1983): «Introducció» a las *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, Laia, Barcelona.
— (1990): *El sentit i la forma. Assaigs d'estètica*, Edicions 62, Barcelona.
— (1993): «Presentació» a *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, J. Llovet (ed.), Barcanova, Barcelona.
— (1993*a*): «Benjamin y París: L'Obra dels passatges», en *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, J. Llovet (ed.), Barcanova, Barcelona.
— (ed.) (1996): *Lecciones de literatura universal*, Cátedra, Madrid.
— (ed.) (1996*a*): *Teoria de la literatura*, Columna, Barcelona.
Longino (1996): «Sobre lo sublime», en *Demetrio: Sobre el Estilo. «Longino»: Sobre lo sublime*, José García López (ed.), Gredos, Madrid.
Lope de Vega (1989): «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», en *Lope de Vega. Obras poéticas*, José Manuel Blecua (ed.), Planeta, Barcelona.
López Bueno, B. (1987): *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfar, Sevilla.
— (1990): «Introducción» a *Gutierre de Cetina. Sonetos y madrigales completos*, Cátedra, Madrid.
López Castellón, E. (2000): «Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral», en *Charles Baudelaire. Obras Selectas*, Edimat, Madrid.
López de Mendoza, I. (Marqués de Santillana) (1980): «Proemio e Carta», en *Poesías Completas, II*, Manuel Durán (ed.), Castalia, Madrid.
López Eire, A. (1995): *Actualidad de la Retórica*, Hespérides, Salamanca.
— (1997): *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Arco/Libros, Madrid.
López Estrada, F. (1974): *Los libros de pastores en la literatura española*, Gredos, Madrid.
— (ed.) (1984): *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Taurus, Madrid.
López Grigera, L. (1994): *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Sa-

López Pinciano, A. (1973): *Philosophia Antigua Poetica* (1596), A. Carballo Picazo (ed.), CSIC, Madrid.
Lotman, J. (1982): *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.
Lozano, J. *et al.* (1993): *Análisis del discurso*, Cátedra, Madrid.
Lyotard, J.-F. (1989): *La fenomenología*, Paidós, Barcelona.
Lukács, G. (1966): *Teoría de la novela*, Siglo Veinte, Buenos Aires.
— (1966*a*): *Problemas del realismo*, FCE, 1955, México.
— (1989): *Sociología de la literatura*, Península, Barcelona.
Luzán, I. de (1974): *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (ediciones de 1737 y 1789), Cátedra, Madrid.
Mac Dowell, D. M. (1995): *Aristophanes and Athens: an introduction to the plays*, Oxford University Press, Oxford.
Macherey, P. (1978): *A Theory of Literary Production*, Routledge and Kegan Paul, Londres.
Mainer, J.-C. (1988): *Historia, literatura, sociedad*, Espasa-Calpe, Madrid.
Mallarmé, S. (1987): *Stéphane Mallarmé. Prosas*, Javier del Prado (ed.), Alfaguara, Madrid.
Mailloux, S. (1997): «Interpretación», en Domínguez Caparrós (ed.).
Man, P. de (1971): *Blindness and Insight. Essays in the Retoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, Nueva York.
— (1990): *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona.
— (1998): *La ideología estética*, Cátedra, Madrid.
Maravall, J. A. (1990): *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona.
Marí, A. (1989): *Euforión-Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid.
— (1996): «El Romanticismo alemán», en *Lecciones de la literatura universal*, Jordi Llovet (ed.), Cátedra, Madrid.
— (ed.) (1998): «Prólogo» a *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Tusquets, Barcelona.
Marsá, F. (1986): «Introducción» a *Juan de Valdés. Diálogo de la lengua*, Planeta, Barcelona.
Martín, J. L. (1973): *Crítica estilística*, Gredos, Madrid.
Martínez, C. (1985): «Introducción» a *Pierre Corneille: El Cid y Horacio*, Planeta, Barcelona.
Martínez, J. A. (1983): «Viejos y renovados perfiles del Arte Poética», en *Revista Española de Lingüística*, 13, 2, pp. 315-345.
Martínez Bonati, F. (1983): *La estructura de la obra literaria*, Ariel, Barcelona.
— (1992): *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Universidad de Murcia, Murcia.
Martínez Montalbán, M. A. (1992): *El camino romántico a la objetividad estética: la filosofía del joven Friedrich Schlegel como programa del primer romanticismo alemán*, Universidad de Murcia, Murcia.
Marx, K. (1972): *Textos sobre la producción artística*, Madrid, Alberto Corazón.
— y Engels (1969): *Escritos sobre arte*, Península, Barcelona.
Mateo Mateo, R. (1991): «La interpretación de las claves bucólicas en la poesía renacentista», *Epos*, vol. VII, pp. 313-333.
— (1993): «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI», *Rilce*, 9, 1, pp. 20-43.
Mayoral, J. A. (ed.) (1987): *Estética de la recepción*, Arco/Libros, Madrid.
— (1994): *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid.
— (ed.) (1999): *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco/Libros, Madrid.
Medina, Francisco de (2001): «El Maestro Francisco de Medina a los lectores», en *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y J. M.ª Reyes, Cátedra, Madrid.
Mendelssohn, M. (1989): «Acerca de la pregunta: ¿A qué se llama ilustrar?», en *¿Qué es la Ilustración?*, Tecnos, Madrid.

Menéndez Pelayo, M. (1944): *Historia de las ideas estéticas en España*, 14 vols., Glem, 1883-91, Buenos Aires.
Menéndez Pidal, R. (1955): «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla. La tradición, el idioma*, Espasa-Calpe, Madrid.
Merleau-Ponty, M. (1975): *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona.
Mignolo, W. (1978): *Elementos para una teoría del texto literario*, Cátedra, Madrid.
— (1989): «¿Teorías literarias o teorías de la literatura? ¿Qué son y para qué sirven?», en Graciela Reyes (ed.) (1989).
Miller, J. H. (1977): «El crítico como anfitrión», en *Teoría literaria y deconstrucción*, Manuel Asensi (ed.), Arco/Libros, Madrid.
Modern, R. E. (1995): *Historia de la literatura alemana*, FCE, México.
Moi, T. (1999): *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid.
Montoya Martínez, J. y Riquer, I. de (1998): *El prólogo literario en la Edad Media*, UNED, Madrid.
Morawski, S. (1977): *Fundamentos de estética*, Península, Barcelona.
Morpurgo-Tagliabue, G. (1971): *La estética contemporánea. Una investigación*, Losada, Buenos Aires.
Morros, B. (1998): *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Quaderns Crema, Barcelona.
Mortara Garavelli, B. (1995): *Manuale di retorica*, Studi Bompiani, Milán.
Mounin, G. (1983): *La literatura y sus tecnocracias*, FCE, México.
Mukarovski, J. (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte* (selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet), Gustavo Gili, Barcelona.
Murdoch, I. (1982): *El fuego y el sol: por qué Platón desterró a los artistas*, FCE, México.
Murphy, J. J. (1986): *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, FCE, México.
Navarro, R. (1991): «El placer de la dificultad (en torno a la creación de la lengua poética en la Edad de Oro)», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, I, Brasilia.
— (1993): «Escuchar con los ojos a los clásicos», *Rosa Cúbica. Revista de poesía*, primavera, 41-48.
Navarro Cordón, J. M. (1991): «Estudio preliminar» a *Friedrich Schiller: Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid.
Nicolás, C. (1990): «Entre la deconstrucción», en *Teoría literaria y deconstrucción*, Manuel Asensi (ed.), Arco/Libros, Madrid.
Nieto Jiménez, L. (1980): «El concepto de forma en los formalistas rusos», en *Studia Philologica Salmanticensia*, n.° 4, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 203-220.
Nuño, J. (1988): *El pensamiento de Platón*, FCE, México.
Oller, D. (1990): *Virtuts textuals: una tipologia de la paraula poètica*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
Ohmann, R. (1999): «Los actos de habla y la definición de la literatura», en *Pragmática de la comunicación literaria*, J. A. Mayoral (comp.), Arco/Libros, Madrid.
Orozco Díaz, E. (1973): *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid.
— (1978): *¿Qué es el «arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una consideración crítica*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
— (1984): «La oscuridad, factor estético», en *Introducción a Góngora*, Crítica, Barcelona.
— (1988): *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid.
Owens, C. (1986): «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», en *La posmodernidad*, Kairós, 1985, Barcelona.
Oyarzún, P. (1991): «Introducción» a la *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila, Caracas.

Pagnini, M. (1975): *Estructura literaria y método crítico*, Cátedra, Madrid.
Palau, E. (1957): «Prólogo» a *Laocoonte: o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Iberia, Barcelona.
Pallí Bonet, J. (1984): «Presentación» a *Las ranas*, en *Aristófanes: Comedias*, Bruguera, 1969, Barcelona.
Panofski, E. (1975): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid.
Paraíso, I. (1995): *Literatura y psicología*, Síntesis, Madrid.
Parker, A. A. (1952): «La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, pp. 1-16.
Paz Gago, J. M.ª (1993): *La estilística*, Síntesis, Madrid.
Penedo, A. y Pontón, G. (comps.) (1998): *Nuevo Historicismo*, Arco/Libros, Madrid.
Pentimalli, A. (1981): «Introducción» a *I sonetti del Canzoniere*, Bosch, Barcelona.
Peñalver, P. (1990): *La deconstrucción. Escritura y filosofía*, Montesinos, Barcelona.
Pepe, I. y Reyes, J. M.ª (2001): «Introducción» a *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Cátedra, Madrid.
Pépin, J. (1976): *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéochrétiennes*, Études Augustiniennes, París.
Pérez Galdos, B. (1972): *Ensayos de crítica literaria*, Península, Barcelona.
Petöfi, J. S. y García Berrio, A. (1979): *Lingüística del texto y crítica literaria*, Alberto Corazón, Madrid.
Petrarca, F. (1993): *Carta X, 4 de Le Familiari*, en Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Gredos, Madrid.
Petrocchi, G. (1990): *Dante. Vida y obra*, Crítica, Barcelona.
Petsch, R. (1984): «El análisis de la obra literaria», en *Filosofía de la ciencia literaria*, E. Ermatinger (ed.), FCE, México.
Peyre, H. (1966): *¿Qué es el clasicismo?*, FCE, México.
— (1971): *Qu'est-ce que le romantisme?*, PUF, París.
Pinto, R. (1994): *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Champion, París.
— (1996): «Dante», en *Lecciones de literatura universal*, Jordi Llovet (ed.), Cátedra, Madrid.
Platón (1993): *Diálogos*, Porrúa, México.
— *El Banquete, Fedón, Fedro*, ed. de Luis Gil, Labor, 1975, Barcelona.
— *República*, en *Diálogos IV*, Gredos, 1986, Madrid.
— *Apología de Sócrates*, en *Diálogos I*, Gredos, 1982, Madrid.
— *Hipias Mayor*, en *Diálogos I*, Gredos, 1982, Madrid.
— *Protágoras*, en *Diálogos I*, Gredos, 1982, Madrid.
— *Ion*, en *Diálogos I*, Gredos, 1982, Madrid.
Plazaola, J. (1973): *Introducción a la estética*, BAC, Madrid.
Plutarco (1992): «Cómo debe el joven escuchar la poesía», en *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. I, Gredos, Madrid.
Pocock, G. (1980): *Boileau and the Nature of Neo-classicism*, Cambridge University Press, Cambridge.
Pope, A. (1887): *Essai sur la critique*, en *Les auteurs anglais expliqués d'après une méthode nouvelle*, Hachette, París.
Porqueras Mayo, A. (1986): *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Puvill, Barcelona.
— (1989): *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Puvill, Barcelona.
Posner, R. (1999): «Comunicación poética frente a lenguaje literario, o la falacia lingüística en la poética», en *Pragmática de la comunicación literaria*, J. A. Mayoral (comp.), Arco/Libros, Madrid.

Poulet, G. (dir.) (1969): *Los caminos actuales de la crítica*, Planeta, Barcelona.
— (1997): *La conciencia crítica*, Visor, Madrid.
Pozuelo Yvancos, J. M.ª (1977): *La lírica amorosa de Quevedo. Estudio de crítica estilística*, Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia.
— (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia.
— (1988): *Del formalismo a la neorretórica*, Taurus, Madrid.
— (1992): *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid.
— (1995): *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Cuadernos de Eutopías, Ed. Episteme, Valencia.
— (1996): «La teoria de la deconstrucció», en *Teoria de la literatura*, Jordi Llovet (ed.), Columna, Barcelona.
Prado, J. del (1993): *Teoría y práctica de la función poética*, Cátedra, Madrid.
Pratt, M. L. (1977): *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington.
Praz, M. (1982): *Gusto neoclásico*, Gustavo Gili, Barcelona.
Presas, M. A. (1997): «Estudio preliminar» a *Meditaciones cartesianas*, Tecnos, Madrid.
Prieto, A. (1987): *La poesía española del siglo XVI*, 2 vols., Cátedra, Madrid.
— (1989): «Introducción» a *Francesco Petrarca. Cancionero*, Planeta, Barcelona.
Prince, G. (1996): «Introduction à l'étude du narrataire», en *Poétique*, n.º 14, pp. 178-194. Recogido en Sullà (ed.) (1973).
Propp, V. (1974): *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid.
Pujante Sánchez, J. D. (1992): *Mímesis y siglo XX: formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario*, Universidad de Murcia, Murcia.
— (1996): *El hijo de la persuasión: Quintiliano y el estatuto oratorio*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
Pujol, C. (1990): «Introducción» a *Poetas románticos franceses (Lamartine, Vigny, V. Hugo, Nerval, Musset, Gautier)*, Planeta, Barcelona.
— (1991): «Introducción» a *Charles Baudelaire. Las flores del mal*, Planeta, Barcelona.
— (1992): «Introducción» a *Paul Verlaine. Poesía*, Planeta, Barcelona.
Pulido Tirado, G. (1995): *El pensamiento literario: introducción teórica e histórica*, Universidad de Jaén, Jaén.
— (1999): *La reflexión metacrítica y teórico literaria en el siglo XX: aproximaciones*, Universidad de Jaén, Jaén.
Quintiliano, M. F. (1942): *Instituciones oratorias*, trad. de I. Rodríguez y P. Sandier, Hernando, Madrid.
Raquejo, T. (1991): «Introducción» a *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Visor, Madrid.
Rastier, F. (1976): «Sistemática de las isotopías», en *Ensayos de semiótica del relato*, AA.VV., Planeta, Barcelona.
Reis, C. (1987): *Para una semiótica de la ideología*, Taurus, Madrid.
— (1989): *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Gredos, Madrid.
Reis, C. y M. Lopes (1996): *Diccionario de narratología*, Colegio de España, Salamanca.
Reyes, A. (1941): *La crítica en la edad ateniense*, FCE, México.
Reyes, G. (1984): *Polifonía textual*, Gredos, Madrid.
— (ed.) (1989): *Teorías literarias en la actualidad*, El Arquero, Madrid.
— (1994): *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Montesinos, Barcelona.

Reynoso, C. (2000): *Apogeo y decadencia de los Estudios Culturales. Una visión antropológica*, Gedisa, Madrid.
Rico, F. (1978): «De Garcilaso y otros petrarquismos», en *Revue de Littérature Comparée*, LII, pp. 325-338.
— (1978*a*): *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
— (1983): «El destierro del verso agudo», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, pp. 525-551, Madrid.
— (1993): *El sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Alianza, Madrid.
— (1996): «Petrarca», en *Lecciones de literatura universal*, Jordi Llovet (ed.), Cátedra, Madrid.
Ricoeur, P. (1980): *La metáfora viva*, Europa, 1975, Madrid.
— (1987): *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Cristiandad, Madrid.
— (1987*a*): *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Cristiandad, Madrid.
— (1997): «Fenomenología y hermenéutica», en *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Cuaderno Gris, Madrid.
— (1997*a*): «La función hermenéutica del distanciamiento», en Domínguez Caparrós (ed.) (1997).
Richards, I. A. (1960): *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, Londres.
— (1967): *Lectura y crítica. Practical Criticism*, Seix Barral, Barcelona.
Richter, J.-P. (1804): *Introducción a la estética*, ed. de Aullón de Haro, Verbum, Madrid.
Riffaterre, M. (1976): *Ensayos de estilística estructural*, Seix Barral, Barcelona.
Rivers, E. L. (1972): «Garcilaso y los géneros poéticos», en *Studia Hispánica in Honorem Rafael Lapesa*, vol. I, Gredos, pp. 495-499, Madrid.
— (1993): «La poesía culta y sus lectores», en *Edad de Oro*, XII.
Robberechts, L. (1986): *El pensamiento de Husserl*, FCE, México.
Robey, D. (1982): *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, Batsford Ltd., Londres.
Rodríguez Adrados, F. (1972): *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Planeta, Barcelona.
Rodríguez Pequeño, M. (1991): *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Júcar, Madrid.
— (1995): *Teoría de la literatura eslava*, Síntesis, Madrid.
Rolfe, J. C. (1963): *Cicero and his influence*, Cooper Square Publishers, Nueva York.
Romera Castillo, J. (coord.) (1981): *La literatura como signo*, Playor, Madrid.
Romera Navarro, M. (1935): *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Yunque, Madrid.
Romero López, D. (comp.) (1998): *Orientaciones en literatura comparada*, Arco/Libros, Madrid.
Roses Lozano, J. (1994): *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Támesis, Madrid.
Rossell, A. y Springer, B. (eds.) (1996): *La Ilustración y el Romanticismo como épocas literarias en contextos europeos*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
Rothe, A. (1987): «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea», en J. A. Mayoral (ed.).
Rousseau, J. J. (1998): *Del contrato social. Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Alianza, Madrid.
Rozas, J. M. (1976): *Significado y doctrina del «Arte nuevo de hacer comedias», de Lope de Vega*, SGEL, Madrid.
Russell, D. A. y Winterbottom, M. (1983): *Ancient Literary Criticism*, Clarendon, Oxford.
Ryan, M.-L. (1988): «Hacia una teoría de la competencia genérica», en *Teoría de los géneros literarios*, Garrido Gallardo (ed.), Arco/Libros, Madrid.
Said, E. (1984): «Abecedarium Culturae: Estructuralismo, Ausencia, Escritura», en *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*, John K. Simon (ed.), FCE, México.

— (1996): *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Barcelona.

Sainte-Beuve, Ch. A. (1955): *Retratos Literarios*, Iberia, Barcelona.

Sain-Denis, H. (1989): «Introducción» a *Victor Hugo. Manifiesto romántico*, Península, Barcelona.

Saintsbury, G. E. B. (1971): *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Text to the Present Day*, 3 vols., Slaktine, Ginebra.

Salinas, P. (1947): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Seix-Barral, Barcelona.

Samaranch, F. (1980): «Prólogo» a *De lo sublime*, Aguilar, Buenos Aires.

Sánchez de Lima, M. (1944): *El arte poética en romance castellano* (1580), R. de Balbín (ed.), CSIC, Madrid.

Sánchez Fernández, E. (1999): «Introducción» al *Prólogo a Baladas Líricas*, Hiperión, Madrid.

Sánchez Meca, D. (1994): «Estudio preliminar» a *Friedrich Schlegel. Poesía y Filosofía*, Alianza, Madrid.

Sánchez Mesa, D. (1996): «Una teoría en expansión: la poética social dialógica del círculo de Bajtin», en *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros (director), Síntesis, Madrid.

Sánchez Trigueros, A. (dir.) (1996): *Sociología de la literatura*, Síntesis, Madrid.

San Martín, J. (1987): *La fenomenología como utopía de la razón*, Anthropos, Barcelona.

— (1994): «Presentación» a *Problemas fundamentales de la fenomenología*, de E. Husserl, Alianza, Madrid.

Santos Alonso (1984): «Introducción» a *El Criticón*, Cátedra, Madrid.

Sartre, J.-P. (1990): *Situación dos*, Losada, Buenos Aires.

— (1994): *Baudelaire*, Alianza, Madrid.

Scaliger, J. C. (1964): *Poetices Libri Septem* (1561), Antonium Vicentium (ed.), ed. facsímil, Stuttgart.

Scott, W. (ed.) (1974): *Principios de crítica literaria*, Laia, Barcelona.

Schenk, H. G. (1983): *El espíritu de los románticos europeos*, FCE, México.

Schlegel, Fr. (1983): «Diálogo sobre la poesía», en *Friedrich Schlegel. Obras Selectas*, vol. I, Fundación Universitaria Española, Madrid.

— (1994): *Poesía y Filosofía*, Alianza, Madrid.

Schiller, F. (1985): «Sobre poesía ingenua y poesía sentimental», en *Friedrich Schiller: Sobre la gracia y la dignidad, sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*, Icaria, Barcelona.

— (1991): *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid.

Scholes, R. (1981): *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Gredos, Madrid.

Schmidt, S. J. (1990): *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Taurus, Madrid.

— (1997): *Teoría del texto. Problemas de una lingüística de la comunicación verbal*, Cátedra, Madrid.

— (1999): «La comunicación literaria», en *Pragmática de la comunicación literaria*, J. A. Mayoral (ed.), Arco/Libros, Madrid.

Schreiber, S. M. (1971): *Introducción a la crítica literaria*, Labor, Barcelona.

Searle, J. L. (1978): «Statuto logico della finzione narrativa», *Versus*, n.° 19-20, pp. 148-162.

— (1980): *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Cátedra, Madrid.

Sebold, R. P. (1983): *Trayectoria del Romanticismo español*, Crítica, Barcelona.

Segre, C. (1976): *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, Planeta, Barcelona.

— (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona.

Selden, R. (1993): *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona.

Serrano, S. (1983): *La lingüística. Su historia y su desarrollo*, Montesinos, Barcelona.

Shaftesbury (1997): *Carta sobre el entusiasmo*, Crítica, Barcelona.

Sheffy, R. (1999): «Estrategias de Canonización: la idea de la novela y de campo literario en la cultu-

ra alemana del s. VIII», en *Teoría de los polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos (Coomp.), Arco/Libros, Madrid.
Shelley, P. B. (1978): *Defensa de la poesía*, Siglo Veinte, Buenos Aires.
Shepard, S. (1970): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid.
Shklovski, V. (1971): *Sobre la prosa literaria (reflexiones y análisis)*, Planeta, Barcelona.
— (1975): *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil*, Planeta, Barcelona.
— (1980): «El arte como artificio», en Todorov (ed.).
Showalter, E. (1977): *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brönte to Lessing*, Princeton University Press, Princeton.
Sidney, Ph. (1965): «The defense of poesy», English Essay from Sir Philip Sidney to Macaulay, P. F. Collier and son Corporation, Nueva York.
Siguán, M. (coord.) (1988): *Romanticismo/Romanticismos*, PPU, Barcelona.
Simon, J. K. (ed.) (1984): *La moderna crítica literaria francesa*, FCE, México.
Simons, E. (1975): *Coleridge: poemas, pensamiento poético*, Editora Nacional, Madrid.
Solà-Morales, I. de (1993): «Les ciutats capitals de Walter Benjamin», en *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, J. Llovet (ed.), Barcanova, Barcelona.
Spang, K. (1996): *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid.
Spingarn, J. E. (1963): «Mediaeval Conceptions of Poetry», en *Literary Criticism in the Renaissance*, A Harbinger Book, 1899, Nueva York.
Spitzer, L. (1968): *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid.
— (1980): *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica, Barcelona.
Staël, Madame de (1947): *Alemania*, Espasa-Calpe (colección Austral), Madrid.
Staiger, E. (1966): *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid.
Starobinski, J. (1979): *1789: les emblèmes de la raison*, Flammarion, París.
Steiner, G. (1994): *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona.
Stierle, K. (1987): «¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?», en *Estética de la recepción*, J. A. Mayoral (ed.), Arco/Libros, Madrid.
Storey, J. (comp.) (1996): *What is Cultural Studies? A reader*, Arnold, Londres.
Strubel, A. (1975): «Allegoria in factis et allegoria in verbis», en *Poétique*, 23, pp. 342-357.
Szilasi, W. (1973): *Introducción a la fenomenología de Husserl*, Amorrortu, Buenos Aires.
Szondi, P. (1997): «Introducción a la hermenéutica literaria», en Domínguez Caparrós (ed.) (1997).
Sullà, E. (ed.) (1989): *Poètica de la narració*, Empúries, Barcelona.
— (ed.) (1996): *Teoría de la novela*, Crítica, Barcelona.
Tacca, O. (1968): *La historia literaria*, Gredos, Madrid.
— (1978): *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid.
Tadié, J.-Y. (1987): *La critique littéraire au XXè siècle*, Pierre Belfond, París.
Taine, H. (1899-1901): *Historia de la literatura inglesa*, 3 tomos, La España Moderna, Madrid.
Talens, J. (1995): *Elementos para una teoría del texto artístico*, Cátedra, Madrid.
Tatarkiewicz, W. (1990-1991): *Historia de la Estética*, 3 vols., Akal, Madrid.
— (1988): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid.
Tavoni, M. (1995): «Introducció» a *De vulgari eloquentia*, Eumo, Girona.
Taylor, A. E. (1946): *El platonismo y su influencia*, Nova, Buenos Aires.
Terracini, L. (1985): «Sobre crítica literaria en la España del Renacimiento», *Filología*, 20.
Tinianov, J. (1980): «La noción de *construcción*», en Todorov (ed.).
— (1980): «Sobre la evolución literaria», en Todorov (ed.).
Tinianov, J. y Jakobson, R. (1980): «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», en Todorov (ed.).

Todó, Ll. M.ª (1987): *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Montesinos, Barcelona.
Todorov, T. (1974): *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona.
— (1975): *¿Qué es el estructuralismo?*, Losada, Buenos Aires.
— (ed.) (1980): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo Veintiuno, Madrid.
— (1981): *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, París
— (1988): «El origen de los géneros», en *Teoría de los géneros literarios*, Garrido Gallardo (ed.), Arco/Libros, Madrid.
— (1989): «Les categories del relat literari», en *Poètica de la narració*, E. Sullà (ed.), Empúries, Barcelona.
— (1991): «El lenguaje poético (los Formalistas rusos)», en *Crítica de la crítica*, Paidós, Barcelona.
Tomashevski, B. (1980): «Temática», en Todorov (ed.).
— (1981): *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid.
Torre, G. de (1970): *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Alianza, Madrid.
Trabant, J. (1975): *Semiología de la obra literaria*, Gredos, Madrid.
Trías, E. (1982): *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona.
Trabant, J. (1975): *Semiología de la obra literaria*, Gredos, Madrid.
Trotski, L. (1969): *Literatura y revolución*, 2 vols., Ruedo Ibérico, Madrid.
Utchenko, S. L. (1978): *Cicerón y su tiempo*, Akal, Madrid.
Valdés, J. (1986): *Diálogo de la lengua*, Planeta, Barcelona.
Valdés, M. J. (1995): *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Rodopi B. V., Amsterdam-Atlanta.
Valéry, P. (1995): *Estudios literarios*, Visor, Madrid.
Valverde, J. M.ª (1985): *El Barroco. Una visión de conjunto*, Montesinos, Barcelona.
— (1987): *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona.
— (1993): «Abans de llegir Walter Benjamin», en *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, J. Llovet (ed.), Barcanova, Barcelona.
— (1996): «Introducción» a *Poetas románticos ingleses (Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth)*, Planeta, Barcelona.
— (1996*a*): «Poetas románticos ingleses», en *Lecciones de la literatura universal*, Jordi Llovet (ed.), Cátedra, Madrid.
— (1997): *Vida y muerte de las ideas*, Ariel, Barcelona.
Valles Calatrava, J. (1994): *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Universidad de Almería, Almería.
— (1996): «Hippolyte Taine», «El espacio de la sociología literaria. Primeras formulaciones», «La Escuela de Frankfurt», en *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros (dir.), Síntesis, Madrid.
Van Dijk, T. A. (1972): *Some Aspects of Text Grammars. A study in theoretical linguistics and poetics*, Mouton, La Hague.
— (1995): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Cátedra, Madrid.
— (1999): «La pragmática de la comunicación literaria», en *Pragmática de la comunicación literaria*, J. A. Mayoral (comp.), Arco/Libros, Madrid.
Velan, Y. (1972): «Roland Barthes», en *La moderna crítica literaria francesa*, John K. Simon (ed.), FCE, pp. 320-350, México.
Verjat, A. (1988): «En torno a Víctor Hugo», en *Romanticismo/Romanticismos*, Marisa Siguan (coord.), PPU, Barcelona.
Vico, G. (1995): *Ciencia nueva*, Tecnos, Madrid.
Vidal Beneyto, J. (1981): *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Editora Nacional, Madrid.

Vilanova, A. (1968): «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, G. Díaz-Plaja (dir.), Vergara, Barcelona.

— (1983): «Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, pp. 657-672, Madrid.

— (1987): «Prólogo» a *Mezclilla*, Lumen, Barcelona.

Villa, R. de la (1995): «Introducción» a *Ciencia nueva*, Tecnos, Madrid.

Villacañas Berlanga, J. L. (1990): *Estudios sobre la «Crítica del juicio»*, CSIC, Madrid.

Villanueva, D. (1989): «La novela como lenguaje», en *El oficio de narrar*, Marina Mayoral (coord.), Ministerio de Cultura y Ediciones Cátedra, Madrid.

— (1991): *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, PPU, Barcelona.

— (comp.) (1994): *Avances en teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela.

— (coord.) (1994*a*): *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid.

Villena, L. A. de (1985): «Prólogo» a *Joachim Du Bellay. Sonetos*, Visor, Madrid.

Vodicka, F. (1995): «La historia literaria: sus problemas y tareas», en *Eutopías* (2.ª época), Episteme, Valencia.

Vossler, K. (1968): *Filosofía del lenguaje*, Losada, Buenos Aires.

Wahnón Bensusan, S. (1991): *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Universidad de Granada, Granada.

— (1991*a*): *Saber literario y hermenéutica*, Universidad de Granada, Granada.

— (1996): «La sociología de la literatura de Georg Lukács», en *Sociología de la literatura*, Sánchez Trigueros (director), Síntesis, Madrid.

Warning, R. (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Visor, Madrid.

Weinberg, B. (1961): *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago University Press, Chicago.

Wellek, R. y A. Warren (1985): *Teoría literaria*, Gredos, Madrid.

Wellek, R. (1972): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Los años de transición*, vol. III, Gredos, Madrid.

— (1973): «Introducción» a *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*, vol. II, Gredos, Madrid.

— (1974): «Els principals corrents de la crítica del segle XX» (1963), *Els Marges*.

— (1983): *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Laia, Barcelona.

— (1988): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XIX*, vol. IV, Gredos, Madrid.

— (1988*a*): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Crítica americana (1900-1950)*, vol. VI, Gredos, Madrid.

— (1988*b*): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Crítica inglesa (1900-1950)*, vol. V, Gredos, Madrid.

— (1989): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, Gredos, Madrid.

Williams, R. (1966): *Culture and Society. 1780-1950*, Columbia University Press, Nueva York.

— (1982): «El marxisme, l'estructuralisme i l'anàlisi literària», *Els Marges*, n.º 24, pp. 3-18.

— (1997): *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona.

Wimsatt, W. K. y Brooks, C. (1970): *Literary Criticism. A Short History*, Routledge y Kegan Paul, Londres.

Winckelmann, J. J. (1999): «Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura» (1755), en *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Alba, Barcelona.

Wölfflin, H. (1888): *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona.
Wolfreys, J. (ed.) (1999): *Literary Theories. A Reader y Guide*, Nueva York University Press, Nueva York.
Woolf, V. (1981): *Las mujeres y la literatura*, Lumen, Barcelona.
— (1999): «Dones i literatura», *Assaigs de crítica literària*, selección de Jordi Llovet, Columna, Barcelona.
Yllera, A. (1986): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, Madrid.
— (1996): *Teoría de la literatura francesa*, Síntesis, Madrid.
Zambrano, M.ª (1998): *Filosofía y poesía*, FCE, México.
Zavala, Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Espasa-Calpe, Madrid.
Zimmermann, B. (1987): «El lector como productor: en torno a la problemática del método de la Estética de la recepción», en J. A. Mayoral (ed.), 1974.
Zola, É. (1989): «La novela experimental», en *Émile Zola. El Naturalismo*, Laureano Bonet (ed.), Península, Barcelona.
Zubiri, X. (1982): *Cinco lecciones de filosofía*, Alianza, Madrid.
Zulueta, E. de (1974): *Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid.
Zumthor, P. (1972): *Essai de poétique médiévale*, Seuil, París
— (1989): *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Cátedra, Madrid.

Impreso en el mes de enero de 2002
Romanyà/Valls, S. A.
Plaça Verdaguer, 1
08786 Capellades
(Barcelona)